

الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر

عدد ممتاز

المكتبة
الثقافية

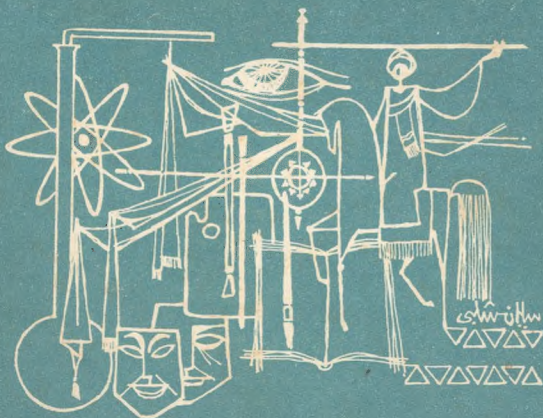
العدد ٢٦٣ د ٢٦٤

مع الموشى سريتا

ذكريات ودراسات

تأليف

دكتور فؤاد زكريا



للكتب الثقافية

(جامعة حرة)

٢٦٤ ، ٢٦٣

مَعَ الْمَوْسِمِ

ذكريات ودراسات

بِقَامِ

دكتور فؤاد زكريا

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧١

مقدمة

لا أستطيع أن أزعم أن معرفتى بالموسيقى ترقى الى مستوى معرفة الخبراء بأصول هذا الفن . فلم أكن فى أى وقت من محترفيها أو ممن يؤدونها علنًا ، كما أننى لم ألتق فيها درسا نظريا أو عمليا واحدا . ومع ذلك فإن فى تجربتى الموسيقية ما يستحق فى نظرى أن يروى ، لأنها أولا تجربة معتمدة على ذاتها اعتمادا يكاد يكون تاما ، ولأنها ثانيا تجربة نفس يغلب عليها حب العقل والمنطق ، وتميل الى الجانب الفكرى فى الأمور ، ولأنها ثالثا تجربة طال أمدّها حتى ليتمكن القول انها عاصرت حياتى الواعية منذ بدايتها . ومن هنا فقد اعتقدت أن القارئ قد يجد طرافة فى صفحات تحكى له كيف انتقل انسان يعيش فى بيئة شرقية خالصة الى حب الموسيقى العالمية وفهمها فهما واعيا بجهوده الذاتية وحدها ، وكيف احتل فن كالموسيقى مكانه فى نفس تبدو وكأنها لا تعترف إلا بما يوزن بميزان العقل الدقيق ، وكيف تطورت هذه التجربة من بداياتها البسيطة ، ونمت على مر السنين حتى بلغت مستوى زفيفا من النضج والاكتمال .

ولقد كرست أطول مقالات هذا الكتاب لعرض هذه التجربة عرضاً توخيت فيه الأمانة قدر ما استطعت . أما بقية الكتاب فيتألف من مقالات ودراسات كتبت اثنتان منها - الى جانب المقال الأول - للميزة الأولى . ونشرت الاخرى في فترات تمتد من عام ١٩٥٢ حتى الوقت الحاضر . ولما كانت ظروف نشر هذه المقالات والدراسات لم تسمح بأن يطبع على أية واحدة منها سوى عدد محدود من القراء ، فقد رأيت أن من المفيد أن أعيد نشرها مجتمعة في هذا الكتاب .

وسوف يدرك القارئ أن هذه المقالات لم تنشر بترتيب ظهورها ، بل لقد حاولت أن أرتبها بحسب تاريخ الموضوعات التي تناولها . وهكذا يمكن أن يقال انها تقدم عرضاً لجوانب من تاريخ الموسيقى في مراحلها المختلفة من العالم القديم الى العالم الحديث الى العالم المعاصر . ولست أدعى أنني أقدم بذلك دراسة تاريخية متعمقة للموسيقى ، بل اننى لم أهدف الا الى اللقاء أضواء على مشكلات أثرت في مراحل متباينة من تاريخ هذا الفن . فاذا استطاعت هذه الخواطر والمقالات والدراسات أن تثير في ذهن القارئ مزيداً من الأفكار ، وتزيد من احساسه بالأبعاد العميقة لهذا الفن الرفيع ، فاني أكون قد حققت بها كل ما استهدفته بكتابتها من الغايات .

فؤاد زكريا

مع الموسيقى .. فى رحلة الحياة

لم تتميز البيئة التى نشأت فيها بأى عامل يساعد على تنمية المواهب الموسيقية ، أو حتى على كشف هذه المواهب إن كانت موجودة بالفعل . وفى المدارس الابتدائية كنا نتلقى نوعا من التعليم الموسيقى الاختيارى الذى يقوم به معلمون يفتقرون هم أنفسهم الى الحساسية والذوق المرهف . وفى المدرسة الثانوية كانت هناك دروس منتظمة (ربما لأن المدرسة التى التحقت بها كانت نموذجية فى ذلك الحين) ، ولكن المعلم كان يفترض مقدما أن تلاميذه لن يفهموا من دروسه شيئا ، أو لن يعابوا بها أن فهموها ، فكان جهده كله مركزا على الفرقة العازفة للمدرسة ، أما تلاميذ الفصول فكان تعليمه لهم مجرد واجب رسمى فحسب . وعلى أية حال فإن هذا التعليم لم يكن يبدأ أبدا بتجربة موسيقية تعرض مباشرة على التلاميذ ، وتسمى تذوقهم الموسيقى ، ولو فى أبسط صورة بطريقة متدرجة ، بل كان يبدأ بالدروس الجافة التى تقتضى مذاكرة وحفظا : خطوط النوتة الموسيقية مى وصول ، النخ ، ومسافاتها فا ولا ، علامة « الروند » =

٤ نوار . . وهكذا لم يكن درس الموسيقى يفترق عن دروس العلوم الا في أن لغته أشد غرابة وألفاظه أبعد عن الفهم . ومع ذلك ، فما أحسب أننا في تعليمنا المدرسى قد تقدمنا كثيرا في هذا الميدان منذ ذلك الحين . وحسب المرء أن يستمع الى الموسيقى التى تقدم فى برامج الاطفال فى الاذاعة والتلفزيون ، والى أصوات المشتركين فيها ، وعدم قدرة المشرفين على هذه البرامج حتى على التفارقة بين الصوت « النشاز » والصوت الصالح ، ليدرك مدى تخلف التربية الموسيقية عندنا ، والتأثير الهدام لوسائل الاعلام والتعليم الحيوية فى كل موهبة تحتاج الى رعاية وصقل وتدريب .

ولم تكن الألحان التى أسمعها فى بيتى المنزلية تزيد عما كان يسمعه أى طفل مصرى من أسرة متوسطة فى أواسط الثلاثينات وأواخرها : ففي تلك الفترة كانت أغاني الاذاعة تشكل كل عناصر تجربتى الموسيقية . وكنت أتابع هذه الأغنيات باهتمام بالغ ، ولعل أول ما جعلنى على وعى بأن لدى نوعا من الحس الموسيقى هو أننى كنت أحفظ ألحان الأغنيات الشائعة بدقة تسمح لى بكشف أى خطأ فى أدائها ، حتى لو كان هذا أداء يقوم به محترفون .

وكان أول لقاء لى بالموسيقى العالمية لقاء حزيننا يحيط به اطار من الرهبة والاكتئاب . فقد كانت الجنازات العسكرية تمر كلها أمام البيت الذى قضيت فيه طفولتى قرب ميدان

العباسية ، وكان العرف المتبع في ذلك الحين هو تشييع هذه الجنائزات على أنغام الموسيقى النحاسية الحزينة . (ولست أدري لم أبطلنا هذا التقليد الجميل . . أهناك ما هو أروع من تشييع بطل في يومه الأخير على ألحان الحركة الثانية لسيمفونية « البطولة » لبيتهوفن ، أو اللحن الجنائزي في باليه روميو وجولييت للموسيقى « بروكوفييف » ، مثلا ؟) وكان المارش الجنائزي لشوبان هو الذي يعزف في معظم هذه الجنائزات العسكرية ، بعد توزيعه بحيث يلائم الفرقة النحاسية (*) . وعلى الرغم من أنني كنت ، وما زلت ، أشعر دائما بأن آلات فرقنا النحاسية ليست منضبطة في أصواتها انضباطا كاملا ، وأنها أشبه بالعود أو الفيولينة التي لم يحسن العازف ضبط أوتارها تماما فتركتها منخفضة قليلا ، أو مرتفعة قليلا ، عما يجب أن تكون عليه (وربما كان ذلك راجعا ، في حالة الآلات النحاسية إلى تأثير الجو) ، فقد كان لهذا المارش الجنائزي تأثير هائل في نفسي . وما زلت أذكر أنني حين كنت أصادف أحيانا جنازة عسكرية خلال عودتي من مدرستي ، كنت أسير وراءها عن بعد مسافة طويلة ، لا شيء إلا لكي أستمتع بجمال اللحن . وربما كان لفظ « أستمتع » غير معبر بدقة عما كنت أحس به : إذ أن جو الرهبة والحزن المحيط بالجنازة العسكرية كان كفيلا بأن يحول دون حدوث أي

(*) هذا المارش مؤلف أصلا للبيانو ، وهو الحركة الثالثة من السوناتا رقم ٢ ، مصنف رقم ٣٥ ، لشوبان .

« استمتع » بالمعنى الصحيح . والأدق أن أقول ان ملامة
الموسيقي للآطار الذى كانت تعزف فيه ، والقدرة الهائلة
للمحن النجى الخزين ، وللطبول الضخمة الوقور ، على أن
تضفى على الموكب الجنانزى جوا من الأسى ، من غير ضعف
أو تخاذل ، بل مع صمود وشموخ - كل ذلك كان بالنسبة
الى تجربة فنية فريدة ، ربما لم أكن فى ذلك الحين واعيا
بكل عناصرها ، ولكنى كنت على أية حال مندمجا فى تيارها
العام كل الاندماج . ولا أكون مبالغيا ان قلت اننى كنت
أشعر بنوع من الفرحة المنقبضة - ان جاز هذا التعبير -
كلما سمعت من بعيد أصوات الطبول التى تؤذن بمقدم
جنازة يعزف فيها المارش المحبب الى نفسى .

على أن التجربة التى أذكرها الى اليوم بمزيج من الزهو
والأسف على ما ضاع من الفرص والامكانيات ، هى تجربة
صنعى لآلتي الموسيقية الخاصة . ففى طفولتى المتوسطة ،
حين كنت فى حوالى العاشرة ، لم تكن لدى آلة موسيقية ،
ولم تكن أسرتى من الثراء بحيث تملك البيانو فى البيت ،
كما أنها لم تكن مقتنعة بميولى الموسيقية الى الحد الذى
يجعلها « تضحى » بشراء آلة موسيقية بسيطة لى ، بل ان
نفس فكرة الميول الفنية وضرورة تنميتها كانت - وماتزال -
فكرة غريبة عن أذهان الآباء والأمهات فى معظم الأسر المصرية
المتوسطة . ولم يكن هناك مفر من أن تجد ميولى الموسيقية
مخرجا آخر : فقد صنعت آلة موسيقية بدائية من صندوق
مستطيل من الصفيح ، شددت فيه خيوطا من الجلد أو

المطاط الرقيق المستخدم فى طرود الادوية وما شاكلها ، وراعى فى الشد أن يكون متدرجا بحيث يكون كل خيط مناظرا لنغمة فى السلم الموسيقى . وما زلت اذكر أن أجمل هدية كان يمكن أن تقدم الى فى هذه الفترة ، هى خيوط المطاط التى تتيح لى أن أستبدل « بالأوتار » البالية أوتارا أخرى سليمة متينة . ولم يكن فى هذه الآلة البدائية أكثر من عشرة أوتار أو اثنى عشر وترا ، ولكنها كانت تكفى لى أعزف عليها - بطريقة أشبه بطريقة عازفى القانون - الحانا شائعة معروفة للناس . ولكم كانت الدهشة تملك أفراد أسرتى ، واصدقاهم ، حين كنت الصق بأذنهم هذا الصندوق الصغير (الذى يستحيل أن يسمع صوته عن بعد) ، فيجدون الحانا حقيقية معروفة تصدر عنه ! ولكى اكمل صورة « مغامراتى » الموسيقية فى هذه الفترة المبكرة من حياتى ، فانى أستطيع القارىء عذرا أن أصف له وجها آخر من أوجه هذا الخيال الطفولى الطريف: فقد اكتشفت بعد فترة أن ماسورة صرف المياه (المطراب) الموصلة من « سطوح » بيتنا الى أرض الشارع ، لها قدرة على مضاعفة الصوت وتضخيمه ما بين فتحتها العليا وفتحتها السفلى . وسرعان ما استغدت من هذا « الكشف » فى ممارستى لنشاطى الموسيقى : إذ كنت أضع الصندوق الصغير فى طرفها العلوى ، فوق السطوح ، بينما يتناوب أصحابى على الاقتراب من طرفها السفلى فى الشارع فيسمعون منها الحانا « شجية » لمحمد عبد الوهاب ومحمد صادق وغيرهم من مطربى ذلك الزمان . ولعل هذه

المأسورة أعجب « ميكروفون » عرفه تاريخ الموسيقى ،
بحيث انه لو كان لي أى حق فى أن أدخل هذا التاريخ يوما ما ،
فلن يكون ذلك الا من خلال فتحتى مأسورة بيتنا القديم !

ولكى يكون القارىء فكرة عن مدى بدائية هذه
التجربة الموسيقية الأولى ، فحسبى أن أذكر أننى ، حتى
ذلك الحين ، لم أكن أعرف شيئا عن « نصف التون » فى
السلالم الموسيقية ، اذ لم يكن تعليمنا الموسيقى فى المدارس
قد وصل الى هذه المرحلة « المتقدمة » ! ولكننى « استنتجت »
وجود هذه الأنصاف حين كنت أجد أجزاء معينة من اللحن
لا تصدر بدقة كاملة عن صندوق الموسيقى برغم حرصى على
انضباط أوتاره ، وكان واضحا أن موقع هذه الاجزاء فى
مكان ما بين البوترين المتتاليين ، فلا بد اذن أن يكون هناك
نصف صوت • وحين عدت بذاكرتى الى منظر البيانو الذى
رأيتة فى بيوت بعض أصحابى ، تذكرت أن بعض « أصابعه »
سوداء ، و « استنتجت » أيضا أن هذه الأصابع السوداء
لا بد أن تكون أنصاف الأصوات التى أقصدها ، وكنت
سعيدا غاية السعادة حين تحققت من صحة استنتاجى هذا
فى بيت أحد أصدقائى ممن يملكون البيانو ولكنهم يقفون
أمامه صما بكما لا يفيدون منه بشيء •

ومضت سنوات قبل أن أستطيع اقناع أسرته بشراء
آلة موسيقية حقيقية لي • وكنت قد شاهدت « الماندولين »
فى المدرسة وأعجبنى فيه صغر حجمه وصوته الرنان ،
فألححت فى المطالبة حتى أفلحت أخيرا ، وأنا فى الخامسة

عشرة من عمرى ، فى الحصول على « ماندولين » لا اظن أنه كان جديدا . ولم تمض أيام قليلة حتى كنت أعزف عليه ألحانا بسيطة . ثم تعمقت هذه الألحان بالتدريج ، وأصبحت فى فترة وجيزة أجيد العزف عليه . غير أن هذا العزف ، الذى لم يكن يخضع لارشاد أو توجيه ، كانت تشوبه أخطاء أساسية فى « التكنيك » ذاته ، أى فى الأسلوب الذى لابد من تعلمه عن الغير . ومع ذلك فقد وصلت فى العزف الى مرحلة أعدها ، وسط هذه الظروف ، مرحلة متقدمة الى حد بعيد .

ولم يكن من الصعب أن أنتقل من هذه المرحلة العملية الى مرحلة معرفة بعض الأسس النظرية للعلم الموسيقى . ففى هذا العام نفسه أصبحت أجيد قراءة المدونة (النوتة) الموسيقية ، بعد أن تلقيت إرشادات من زميل لى فى امدراسة ما زلت أذكر فضله على حتى اليوم . كان هذا الزميل - وهو من أندونيسيا - يمدنى ببعض المدونات ، ويوضح لى الأسس العامة لقراءتها ، وكنت أشعر بأعجاب شديد ، مقرون بدهشة بالغة ، وأنا أراه يحول هذه البقع السوداء المتناثرة على سطور المدونة الخمسة الى أنغام جميلة . ولم يمض وقت طويل حتى وجدت نفسى قادرا على ممارسة هذا السحر العجيب ، بعد أن عكفت ببيتى أياما ركزت فيها كل جهندى على مدونات معينة ، حتى استطعت أن أستخلص ألحانها بدقة واتقان ، وكان شغفى بالنتيجة التى وصلت إليها

هائلا : إذ كنت كمن يكتشف كنزا جديدا نفيسا من بين
سطور كل مدونة تقع بين يدي .

ومنذ ذلك الحين ، كان « مصروفى » كله يضيع على
شراء هذه المدونات ، وكنت أنتظر أول الشهر بجنون
نافذ ، لأسرع الى محل « بابازيان » وأشتري منه مدونة أو
اثنتين . وما زلت أحتفظ بمجموعة المدونات التى اشتريتها
فى فترة « الأزمة » هذه . ولكنى كنت فى البداية أشعر
بخيبة الأمل لأن التدوين كان فى معظم الأحيان صليحا
لآلة البيانو ، فعلمت نفسى كيف أحول ما هو مكتوب
للبيانو بحيث يصلح للعرز على الماندولين (أو الفيولينة
أيضا ، لأن ترتيب الأوتار واحد) ، بل كنت أحول المقام
أحيانا ، حين كنت أجده من النوع الذى تكثر فيه علامات
« اليمول » ، وهو مصدر مضايقة وصعوبة بالنسبة الى
عازفى المبانولين والفيولينة يعرفها كل خبير فيها .
وحين اختفت من السوق ، فى وقت ما ، كراسات الموسيقى
ذات الأسطر الخمسة (أو ربما ارتفع سعرها ارتفاعا
باهظا) ، قمت بتسطير كراسة كبيرة كاملة ، دونت فيها
مجموعة من الألحان بعد تحويل مقامها بطريقة تناسب مع
الآلة التى أعزف عليها ، وما زلت أحتفظ بهذه الكراسة
التي تمثل بدورها جانبا طريفا من تجاربى الموسيقية
خلال الفترة الوسطى من سنى مراهقتي .



على أن هذه التجارب لم تكن ، حتى ذلك الحين ، تمثل

انتقالا جاسما من النظام النغمى الذى عودتنى عليه الاغنيات
المصرية الشائعة منذ طفولتى ، اذ كانت كلها تتم من خلال
بعد واحد فقط ، هو البعد اللحنى ، ولم اكن قد تفتحت
بعد على عالم البوليفونية ، أو تعدد الاصوات فى الوقت
الواحد . وكانت التجربة التى احدثت فيها الى هذا
العالم بسيطة غاية البساطة ، عميقة غاية العمق . ففى
أحد الأيام ، بعد انتهاء اليوم الدراسى ، كان أحد زملائى
من أصحاب الهوايات الموسيقية يعزف فالس . والدانوب
الازرق . ، وكان عزفه ضعيفا ، ولكنه كان يحاول أداء
كل ما فى المدونة الموسيقية من انغام هارمونية . وبرغم
تقشره وتردده فى العزف ، فقد كان أدؤه للأعمدة الصوتية
(الكوردات) سليما ، وكان هذا كافيا لكى أشعر
لأول مرة ، عن قرب ، باحساسات موسيقية جديدة كل
الجددة ، أثارها التألف النغمى الذى لم أكن حتى ذلك الحين
قد جربته تجربة مباشرة . وبرغم بساطة هذه التجربة
وقصر مدتها ، فما زالت أذكر التأثير العجيب الذى تركته
فى نفسى : ففى طريق عودتى الطويل من المدرسة
الى البيت ، كنت أشعر طوال الوقت كما لو كنت أمشى
فوق السحاب ، وكانت تبتابنى رجة ورعدة كلما تذكرت
تلك التجمعات الصوتية الرائعة التى يحدثها التألف النغمى .
وكانت تلك بالنسبة الى تجربة فريدة من ناحيتين : فهى
بداية الدخول الى عالم جديد من الاصوات الموسيقية ،
مختلف عن ذلك العالم المألوف فى البيئة الموسيقية
الشرقية ذات المخطوط اللحنية البسيطة الواحدة - أى أنها

بداية شعور بالانفصال عن البيئة المحيطة ، وبالرغبة في تجاوز ما تقدمه هذه البيئة في ميدان الفن الموسيقي ، وهي من جهة أخرى تمثل أول احساس بتلك الاثارة العجيبة التي تبعثها الموسيقى ، لا في الروح وحدها ، بل في الجسم بدوره . فالرجفة والرعدة رد فعل عضوي أو فسيولوجي تستطيع الموسيقى ، بقدرتها الفريدة ، أن تثيره في الجسم اذا كان فيه من الحساسية ما يسمح له بالتناغم معها . فليست النشوة الموسيقية شعورا نفسيا أو روحيا فحسب ، بل قد تكون لها مظاهر جسمية أيضا ، كأن تسرى في الجسم - خلال أوقات الحر القاطط - قشعريرة أشبه بتلك التي يبعثها البرد الشديد في الاوصال . ولست أعلم لهذه الظاهرة تعليلا ، ولا أظن أن العلم بدوره يمكنه في الوقت الراهن أن يأتي لها بتفسير ، ولكنها - بالنسبة الى على الأقل - ظاهرة محجرة ليست قليلة الحدوث .

كانت تلك اذن هي البداية البسيطة ، والعميقة ، لدخول عالم التوافق الصوتي ، وسعيي الى تجارب في عالم الموسيقى لم يكن في وسع البيئة المحيطة بي أن تقدمها الى ، وبالتالي كانت تلك بداية شعور « بالاغتراب » عن الجو الموسيقي السائد في بلادنا ، ان جاز لي أن أستعير هذا التعبير من مجال الفلسفة وعلم الاجتماع . ولم يكن هذا الانفصال مفاجئا ، بل حدث بتدرج وبطء في البداية ثم ازداد سرعة فيما بعد ، حتى جاء الوقت الذي أصبح

فيه تاما . وبعبارة أخرى فقد كانت أذنى فى البداية تتقبل نوعى الموسيقى ، المحلى والعالمى ، بنوع من التعايش غير المستقر ، ثم أخذ هذا التعايش يتحول بالتدريج الى طفيان للموسيقى العالمية على الموسيقى المحلية ، ولم يفض وقت طويل حتى حلت الأولى محل الثانية حلولا تاما لا رجعة فيه .

وقد يجد الكثيرون أن فكرة استبعاد الموسيقى العالمية للموسيقى المحلية استبعادا كاملا هى فكرة لا تبعث على الارتياح ، وقد يفسرها البعض بأنها نوع من التعالى أو التظاهر بالثقافة . ولست أنكر أن الكثيرين ممن يزعمون هذا الزعم هم بالفعل متظاهرون ومدعون . ولكننى الآن بصدد وصف تجربتى الشخصية ، ولست أملك إلا أن أقرر بصدق تام ، أننى حالما تمكنت من استيعاب الموسيقى العالمية وتذوقها ، لم يعد فى تجربتى مجال لتلك الموسيقى التى نسمعها فى اذاعاتنا المحلية ، فضلا عن أن عملية الاستبعاد هذه لم تستغرق وقتا طويلا . بل اننى ، لكى أكون أميناً بحق ، أذهب الى أن هذه الموسيقى أصبح لها بعد اعتيادى الموسيقى العالمية ، تأثير عضوى من نوع مضاد لذلك الذى تحدثت عنه منذ قليل . فكثير من الألحان المحلية ، بما فيها من رثابة وسير على وتيرة واحدة ، ومن دوران فى دائرة ضيقة من الأصوات المتقاربة المتدرجة ، تبعث فى راسى دوارا حقيقيا ، لا مجرد ملل نفسى . ولعل هذا يفسر كراهيتى الشديدة للراديو القوانزستور ، الذى

أعده أقطع اختراع ابتليت به البشرية : إذ أن في وسع
جهاز واحد « قد الكف » بين يدي جار منسجم ، أن ينغص
على ساعات كاملة من حياتي ، دون أن يكون في استطاعتي
أن أشرح متاعبي أو أشكوها لأحد . وأيا كان حكم القارىء
على هذا الكلام ، فليأخذه على الأقل من باب الاعترافات
الشخصية ، وليست كل الاعترافات الصادقة - كما
نعلم جميعا - مرضية للجميع .

المهم في الأمر أننا إذا سمعنا من يقول أنه كف عن
الاستمتاع بموسيقانا المحلية ، وأنه أصبح يجد متعته
الوحيدة في الموسيقى العالمية ، فلا ينبغي أن نسارع بالحكم
عليه بالتحذلق . قد يكون متحذلقا بالفعل ، ولكن هناك
من يقولون ذلك بصدق وإخلاص . وكل ما أستطيع أن
أؤكد أنه هو أن انتقالنا من تلك البداية التي كنت فيها أحفظ
الخان الأغنيات الشائعة بدقة وأستطيع التقاط أبسط
خطا تفصيل في أدائها ، إلى المرحلة التي أصبحت فيها
أتجنب هذه الألحان بأى ثمن ، كان انتقالا طبعيا ليس فيه
أدنى أثر للافتعال . أما أولئك الذين لا يتصورون ذلك ،
ويتهمون كل اعتراف بالتصنع أو الادعاء ، ويظنون أن
الاعجاب بالموسيقى العالمية لا يعدو أن يكون تظاهرا
« بالفرنجة » يقوم به أناس معقود النفوس - وهو حكم
شائع يصدره أشخاص منهم من يختلون مناصب رفيعة
في ميادين الآداب والفنون - فلا أملك إلا أن أقول عنهم
أنهم لم يبروا بالتجربة الموسيقية على حقيقتها ، وأن من

المستحيل وجود جسور للتفاهم حين يكون الامر متعلقا
بتجارب يمر بها شخص ولا يمر بها شخص آخر .



وكان أول مظاهر انفصالي عن موسيقى البيثنية
المحلية هي أنني كنت أنفرد بالراديو الذي تملكه الأسرة
في حجرة خالية ، خلال ساعات معينة من الليل ، وأبحث
في الظلام عن محطات اذاعية أجنبية تذيع برامج موسيقية
كلاسيكية . أما سبب الانفراد والاطلام فهو أن الأسرة لم
تكن تقرر بالطبع هذا الاستعمال « غير المشروع » للجهاز
الراديو ، وكان لا بد من « تهريب » الجهاز وخفض صوته
بحيث لا يسمعه أحد . ورغم أن ظروف الاستماع هذه
كانت سيئة إلى أبعد حد ، وكانت بعيدة كل البعد عن
« صدق الأداء » High Fidelity ، الذي تتسم به أجهزة
الاستماع الراحنة ، فإن العالم الذي كان يتكشف لي خلال
سير مؤشر الراديو جيئة وذهابا على صفحة القرص المضيء
باسماء بلاد الدنيا ، كان عالما غريبا ساحرا . وما زلت
أذكر تلك النشوة التي كان يبعثها في صوت مجموعات
الفولكلور الكبيرة في الأوركسترات السيمفونية ، حتى حين
كان عزفها يقتصر على اللحن الميلودي البسيط . كان
الفارق في نظري هائلا بين تأثير هذا الصوت الصافي
العقيق ، وبين تأثير الكمان الهزيل في مجموعات « التخت
الشرقي » التي كانت تقتصر عليها تجربتي الموسيقية حتى
ذلك الحين . وكنت أشعر كما لو كنت أقوم برحلة مسحة

بين بلاد العالم ، التى أسمع عنها فى الصحف وفى دروس الجغرافيا دون أن أرى منها شيئا ، حين تنقلنى الإذاعة من بلد إلى آخر فى تلك «السياحة الموسيقية» الفريدة . وكانت أوضح المحطات الإذاعية فى تلك الفترة محطة صوفيا وبوخارست ، وقد بلغ من مواظبتى على متابعة برامجها الموسيقية أننى أصبحت أعرف ، بالتكرار وحده ، مواعيد هذه البرامج ، بل استنتجت معانى كلمات باللغتين البلغارية والرومانية ، متعلقة بإذاعة الموسيقى ، أصبحت تساعدنى على فهم طبيعة البرنامج الذى أستمع إليه .

على أن أفضل مصادر الاستماع فى الفترة التى سبقت دخولى الجامعة ، كانت محطة الإذاعة الخاصة بالجيوش المتحالفة المربطة فى مصر فى أواخر الحرب العالمية الثانية ، وأظن أنها كانت فى معسكر «كبريت» . فقد كانت هذه المحطة تقدم برامج من الموسيقى الكلاسيكية ، وفى أحيان غير قليلة كان يسبق الإذاعة شرح موجز بالانجليزية لظروف تأليف القطعة المداعة وتحليل لبنائها الفنى ، وقد أفادتني هذه الشروح فائدة كبرى فى تعميق فهمي لما أسمع ، وفى تكوين أساس ثقافى لتجربتي الموسيقية . وما زالت هذه هى الحسنة الوحيدة التى أذكرها لتلك الفترة التى كانت فيها جيوش الحلفاء ترتع فى شوارع القاهرة وتنشر فيها قيم الانحلال التى لا ينبغي أن يتوقع المرء شيئا سواها . من جنود جاءوا من شتى آفاق

الأرض ، ينتظر كل منهم الموت فى أى ساعة .



ومنذ دخولى الجامعة أخذ نصيب الممارسة ، فى تجربتى الموسيقية ، يقل تدريجاً ، بينما ازداد نصيب الاستماع الواعى ، وكان السبب الرئيسى فى ذلك بطبيعة الحال انهماكى فى الدراسة والقراءة العلمية خلال فترة الدراسة الجامعية وبعدها . ولم تكن هذه الدراسة تحول بينى وبين سماع الموسيقى ، بل كان من المألوف أن أستمع الى الموسيقى الكلاسيكية الجادة خلال مطالعتى لكتاب ، وأعتقد أننى كنت أستطيع أن أجمع ، دون تعارض ، بين هذين النشاطين فى آن واحد ، مع اعطاء كل منهما حقه . ومع ذلك فإن مصادر الاستماع كانت فى ذلك الحين محدودة ، اذ كانت الموسيقى الكلاسيكية محرمة فى فى إذاعاتنا المحلية ، وكانت اذاعة الجيوش المتحالفة قد أغلقت أبوابها بانتهاء الحرب ، ولم تكن قد افتتحت بعد مكتبات الفنون التى تسمع فيها الآن جميع ألوان الموسيقى العالمية (كانت سنى دراستى الجامعية بين عامى ١٩٤٥ و ١٩٤٩) وكان من أهم مصادر ثقافتى الموسيقية عندئذ ، جمعية الموسيقى الكلاسيكية بكلية الآداب ، التى كان يشرف عليها الدكتور لويس عوض ، والتى كنت من أصغر أعضائها المواطنين فى ذلك الحين . وأذكر أننى حين كنت أسمع من صديق لى عن شخص لديه مجموعة جيدة

من الاسطوانات ، كنت أسعى الى التعرف عليه وزيارته
لكى أستمع الى ما عنده ، ولكن لم يكن ذلك بالحل الموفق
نظرا الى طبيعتي التي تنفر من تكرار التردد على بيوت
الغير .

ولم يكن تذوقى لأعمال الموسيقيين العالميين متساويا
فى البداية . وأذكر أننى بدأت - كالعالبية العظمى من
الشبان المصريين الذين يتذوقون الموسيقى الكلاسيكية
- بالاعجاب الشديد بأعمال ريمسكى كورساكوف ، مثل
شهر زاد ، والديك الذهبى ، وبغيره من الموسيقيين الروس
المشهورين ، مثل بورودين ، وتشايكوفسكى (الكابريشيو
الاطالية ١) ، وافتتاحيات روسيني (حلاق أشبيلية) .
وحين انتقلت الى سماع السيمفونيات ، كانت سيمفونيات
تشايكوفسكى هى الاقرب الى فهمى فى البداية ، وربما
كان ذلك راجعا الى الطابع القريب الى الشرق ، الذى تتنم
به كل موسيقى روسية ، حتى لو كان مؤلفها ممن اعتادوا
أن يؤكوا وجوههم شطر الغرب ، مثل تشايكوفسكى ، كما
أنه قد يكون راجعا الى أن الطابع العصبى الانفعالى الحسى
الذى تتميز به الحان تشايكوفسكى وإيقاعاته ، ملائم الى
حد بعيد لنفسية المراهقين . أما بيتهوفن فكنت أتذوق
بعض سيمفونياته (الخامسة والسابعة) منذ البداية ،
ومنها انتقلت فى مرحلة المراهقة المتأخرة الى بقية
السيمفونيات . وكانت السيمفونية التاسعة ، وما زالت
عائلا كاملا من المتعة الخالصة فى نظرى ، وكان أول

استماع لها تجربة فريدة ، تميزت عن كل ما عداها بأن
سحرها لم يكن يقل بتكرار السماع ، بل كانت تتكشف
لنى فى ذلك العمل العظيم أبعاد جديدة كلما ازدادت تعمقا
فيه . ومع بيتهوفن ، جاء موتسارت ، ومندلسون ،
وشوبان ، وبرامز ، وكل الفترة الرومانتيكية .

واستطيع أن أقول أن المسار الطبيعى للقدرة على
التذوق يبدأ بموسيقى النصف الأول من القرن التاسع
عشر ، ثم يمتد تدريجا فى الاتجاهين : اتجاه الجزء الاخير
من القرن التاسع عشر ، ثم القرن العشرين ، من جهة ،
واتجاه الموسيقى الكلاسيكية فى عهد باخ والسابقين عليه
فى القرن الثامن عشر ، وربما السابع عشر ، من جهة
أخرى . وأشد متذوقى الموسيقى رهافة هم الذين يجمعون
على نحو فريد بين تذوق الاعمال المعاصرة ، والاعجاب
الشديد بموسيقى عصر الباروك والروكوكو فى أوروبا .
وأذكر أننى كنت أستمع بانتظام ، خلال فترة إقامتى
بنيويورك (التى سأحدث عنها بالتفصيل فيما بعد) ، الى
برنامج يقدمه ناقد موسيقى متعمق اسمه « ديكوفين
De Koven » كان يسميه برنامج موسيقى « الباروكوكو »
وهو اسم مركب من الباروك والروكوكو ، وكان هذا
الناقد يؤمن ايمانا عميقا بأن تلك الفترة هى التى شهدت
العصر الذهبى للموسيقى ، كما كان يقدم نماذج نادرة من
موسيقى ذلك العصر ، يشرحها بطريقة المتحمسة ويطرى

مزايها ، ولا ينسى أن يبدي أسفه - فى كل مناسبة -
على أن موسيقى القرن التاسع عشر قد طغت على القرن
الثامن عشر والسابع عشر الهادئين ألوزيين اللذين لم
يعرفا عصبية الانسان الرومانتيكى أو تشنجاته • وكان فى
تحمسه البالغ للأعمال التى يشرحها ، بل فى صوته ذاته
ما يذكرنى الى حد بعيد بأستاذنا الدكتور حسين فوزى
فى تعليقاته البديعة على الاعمال الموسيقية بأذاعة البرنامج
الثانى • غير أن شيئا ما كان يشوه برامج « ديكوفين » ،
هو أنه كان فى نهاية كل برنامج يستجدى المحسنين من
المستمعين استجداء حقيقيا أن يبعثوا بما تجود به أريحتهم
من تبرعات الى عنوانه بمحطة اذاعة مدينة نيويورك
(N.Y.C.) لى يستطيع استكمال رسالته فى تقديم
هذه البرامج • ولقد كان الرجل بالفعل يبذل فى برامج
مجهودا غير عادى ، ويتكلف الكثير من أجل الحصول على
التسجيلات النادرة لتلك الفترة التى لا تلقى ما تستحقه
من عناية شركات الاسطوانات • ولكن نعمة الاستجداء
التي كان يختم بها برامج كانت تبدو نشارا لا يطاق فى
ختام برامج الرائعة ، لا سيما وهو فى بلاد أصحاب
الملايين ، التى تستطيع نفقات تشغيل طائرة عسكرية
واحدة من طائراتها ، خلال رحلة واحدة من رحلاتها
التدميرية ، أن تكفى « ديكوفين » مئونة الاستجداء ، وتقدم
اليه ذخيرة من الاعمال الموسيقية تكفيه مدى حياته !
أما من حيث الأنواع الموسيقية فكانت موسيقى

الاوركسترا الكبيرة هي الاقرب الى ذوقى فى البداية ، وكان لا بد من مضى وقت غير قصير قبل أن أستطيع استيعاب موسيقى الغرفة (Chamber Music) ، وموسيقى آلة البيانو بوجه خاص ، وكذلك أصوات الغناء البشرية فى الاوبرا والأغنيات المنفردة .

أما صعوبة تذوق البيانو فى البداية ، فترجع أولا الى أن تعقد أصوات العزف على هذه الآلة يقتضى من المستمع قدرة على التجريد تتيح له تتبع اللحن (إذا كانت القطعة من النوع اللحنى *Mélodie*) وسط التعقيد الهائل من الأصوات المتشابكة والمتداخلة ، أو تتيح له الاستمتاع بالتآلف النغمى خالصا إذا لم تكن القطعة لحنية . ومن جهة أخرى فإن الطريقة الغربية فى العزف على البيانو تثير صعوبات خاصة أمام المستمع الشرقى : إذ أن ضربات الأصابع على البيانو متقطعة ، تعتمد على نوع الرنين فى الوصل أو الفصل بين أجزاء اللحن ، وهو عمل يشكل صعوبة كبيرة للأذن الشرقية ، التى اعتادت أن تكون أجزاء الألحان موصولة ، سواء أكان ذلك فى الآلات ذات النغم المتصل ، كالكمّان ، أم ذات النغم المنفصل ، كالعود والقانون ، اللذين يحاولان « بالترعيش » أن يحققا الاتصال بين أصوات اللحن . وبتأثير هذه العادة الشرقية فى الاستماع نشأ ذلك المسخ المشوه ، الذى يسمى بالعزف الشرقى على البيانو ، وهى ظاهرة كانت أكثر شيوعا فى جيلنا ما هى عليه فى الجيل الحالى . ففى « أيام

الزيارة أو المقابلة ، كان من الشائع أن تقول الأم لابنتها أمام الجمع المحتشد في حجرة الاستقبال : « قومي يا سميحة سمعينا حاجة » ، وتقوم سميحة بعد تمنع ، وتسير كالبطلة السمينة نحو البيانو الموضوع في أبرز مكان من حجرة الاستقبال (1) ، ثم تستدير نحو أمها وتسألها في دلال وخجل : « اسمعوا ايه ؟ » فترد الأم : « عاوزين نسمع كادنى الهوى » ، وهى تعلم أن سميحة لا تعرف غيرها ، وأنها تعلمتها بعد عذاب فى شهور طويلة كان « مدرس الموسيقى » يعلمها خلالها موضع اصصبيح تلو الآخر بطريقة ميكانيكية ، بحيث لم يكن لسميحة فى عزفها فضل يزيد عما لعازف « البيانولا » فى ادارته الآلية لذراع صندوقه الموسيقى . وترتفع من البيانو « طرقة » الانغام من تحت أصابع سميحة « السميكة » ، وتسمع البيانو وكأن اليد اليسرى فيه طبلة تمسك « الواحدة » ، واليد اليمنى تنتقل بخفة (من فرط التكرار) فوق البيانو وقد انفتح الكف فتحة كاملة حتى يستطيع الابهام أن يعزف نغمة القرار ، والبصير (الأصبع الصغير) أن يعزف نغمة الجواب ، ويتأرجح الكف مفتوحا فى حركة سريعة بين الابهام والبصير ، مع الانتقال هبوطا وصعودا فوق أصابع البيانو تبعا لانغام اللحن ، وسميحة تتمايل يمنة ويسرة وكأنها تعزف لحنا سماويا لأول مرة ، بينما الأم السعيدة تنظر بزهو وفخر الى عيون الجالسات ، واثقة من أن واحدة منهن على الأقل ستمعجب « بمؤهلات »

ابنتها العزيزة ، وستمتدح أمام ابنها (الذى يبحث عن عروس) جمال ومواهب البنت الحلوة التى « تضرب بيانو .. وتتكلم فرنساوى ! » وهى أعظم مؤهلات الزواج فى فترة الثلاثينات والاربعينات عند أفراد الطبقة المتوسطة من ذوى التطلعات السخيفة .

لعلنى قد أسهبت قليلا فى وصف هذا المشهد الذى كان مألوفاً فى وقت نشأتى ، ولكن عذرى فى ذلك هو الرغبة فى ايضاح الهوة السحيقة بين العزف الشرقى على البيانو (وهو فى نظرى من أفظع التجارب الموسيقية وأسخفها) وبين العزف الغربى الكلاسيكى على هذه الآلة ذات التاريخ المجيد . وتلك الهوة هى فى رأى أهم أسباب الصعوبة التى يجدها كثير من متذوقي الموسيقى العالمية ، ولا سيما فى المراحل الأولى من تجربتهم الموسيقية ، فى فهم الاعمال المؤلفة للبيانو فهما عميقا كاملا .



وأما صعوبة تذوق الأصوات البشرية فى الغناء الغربى فترجع بدورها الى عادات معينة للاستماع تكونت لدى الأذن الشرقية نتيجة لطرق الغناء الشائعة بيننا . وفى طريقة الغناء الشرقية نجد لكلمات الأغنية أهمية لا تقل عن أهمية اللحن ، وقد تفوقها فى كثير من الاحيان . وأول ما يحرص عليه الملحن والمغنى هو أن يكون كل حرف وكل مقطع واضحا سليما ، حتى ينتقل المعنى الى ذهن المستمع . وفى معظم الاحيان يتم ذلك على حساب الصنوت البشرى ذاته : أعنى أن المغنى يحرص على نقل كلام الأغنية أكثر

مما يحرص على اظهار الامكانات الكامنة فى صوته (ان كان لها وجود) : ومن الطبيعى فى هذه الحالة أن تبدو طريقة الغناء الغربية « صراخا » فى نظر المستمع الشرقى : اذ أن جهد المغنى فى حالة الغناء الغربى ينصب على تحقيق كل ما فى الصوت البشرى من امكانيات ، لا على توصيل الكلمات الى المستمعين . وكثير من الغربيين لا يفهمون كلمات الغناء الذى يسمعون ، بل لا يستطيعون تمييزه حتى ان كان بلغتهم الاصليه . كذلك فان الملحن يستخدم الصوت البشرى أداة أشبه ما تكون بالآلة الموسيقية من حيث استخلاص كل ما ينطوى عليه هذا الصوت من قدرات لحنية وتعبيرية . أما الكلمات فليس لها فى الغناء شأن كبير . ويكفى أن نقول ان موضوعات معظم الاوبرات من السنداجة والسطحية بحيث لا يمكن أن يقتنع أحد بالقيمة الدرامية لكلماتها . وحتى فى الحالات التى تكون فيها الكلمات ذات قيمة شعرية رفيعة ، كبعض أغنيات شوبرت وهوجو فولف ، تجد الناس لا يحبون بالاغنية لكلماتها ، بل من أجل الحانها ، واذا تعين عليهم الاختيار بين أغنيتين احدهما تتميز بأشعار رفيعة ولحن متوسط القيمة ، والاخرى ذات كلمات تافهة ولحن جميل ، فانهم لا يترددون فى تفضيل الثانية . بل ان المحاولة التى بذلها ريشارد فاغنر من أجل ابتداء « فن متكامل » يجمع بين جمال الكلمة وجمال النغم ، لم تنجح الا بفضل روعة موسيقاه ، بينما لا يعبا مستمعوه كثيرا بأشعاره أو بموضوعاته الدرامية .

فالفارق اذن كبير بين وظيفة الصوت البشرى فى
الغناء الشرقى وفى الغناء الغربى . والطابع الطليق المتحرر
الذى يتسم به الغناء الغربى ، والذى يجعله قادرا فى
تحقيق كل ما ينطوى عليه صوت الانسان من امكانيات .
هو الذى يجعله يبدو « صراخا » فى نظر المستمع الشرقى
ومن هنا كان تذوق الغناء فى الموسيقى العالمية من المراحل
المتأخرة فى التجارب الموسيقية لمعظم المستمعين الشرقيين ،
بل انى أعرف الكثيرين ممن اكتسبوا خبرة غير قليلة فى
الاستماع للموسيقى ، لا يطيقون الاستماع الى الغناء
الغربى . وتلك على أية حال مسألة ذوق وتعود ، ولكنى
أستطيع أن أقول ، من واقع أحاسيسى الخاصة ، ان
التجربة الموسيقية تكتسب قدرا كبيرا من الثراء اذا أضيف
الى عناصرها صوت بوريس كريستوف وهو يغنى الحان
« موسورسكى » ، وصوت « يوسى بيورلنج » وهو يغنى
لفردى ، وصوت « اليزابيث شفارتسكوف » وهى تغنى
لشوبرت أو سيبيليوس . والمهم فى الامر أن يعتاد
المرء سماع صوت المغنى دون أن يعبا كثيرا بعدم فهمه
لكلمات الاغنية . وأود فى هذا الصدد أن أدلى باعتراف
قد يبدو فى نظر البعض غريبا : وهو أننى لا أحاول مطلقا
عندما أستمع الى تسجيل لحدى الاوبرات ، أو لمجموعة
من الاغاني ، أن أتتبع الكلمات مع اللحن ، بالرغم من أن
هذه الكلمات مكتوبة أمامى وفى متناول يدى مع كل
اسطوانة . صحيح أننى أعرف موضوع الاوبرا فى مجموعته ،
ولكنى لا أحاول أبدا أن أتابع تفاصيل هذا الموضوع خلال

استماعي للأوبرا ، اعتقادا مني بأن عملية التثبيح هذه تشوه التجربة الموسيقية ، ورغبة في الاستمتاع بهذه التجربة خالصة من كل عنصر ذهني غريب عنها . وقد أكون مخطئا في موقفي هذا ، ولكن هذا هو المسلك الذي اتبعه حيال الغناء الغربي ، ولا أظن أن استماعي بهذا الغناء قد نقص لطريقتي هذه في تذوقه .

وأذا كنت قد تحدثت بالتفصيل عن هذه المراحل المختلفة في تذوق الموسيقى العالمية ، فإن من بين الاهداف التي أرمي اليها من هذا الحديث المفصل ، ضرورة مراعاة هذه المراحل في أى برنامج للتذوق الموسيقي يوضع في بلادنا ذات التقاليد الشرقية . فلا معنى على الإطلاق للبدء في هذا البرنامج بسماع « موسيقى الغرفة » أو سوناتات البيانو ، أو أغاني الأوبرا . بل ان البدء بالسيمفونيات والكونشترات المشهورة قد يكون هو ذاته بداية غير صحيحة . والأفضل أن تراعى ذوق المستمع الشرقي ، فنقدم اليه في البداية قطعاً روسية بسيطة ، لكورساكوف وخاتشاتوريان وتشايكوفسكي . وهذا ما يحدث بالفعل عند الكثيرين ، غير أنهم يتوقفون للأسف عند هذا الحد ، ويرفضون كل ما يتجاوز هذه المرحلة . ولكن من واجب كل من يقوم بتعليم التذوق الموسيقي أن يستغل في مستمعيه حب هذه الألحان ذات الطابع الشرقي ، لينبهم بالتدريج الى عناصرها الأخرى ، ولا سيما العناصر البوليفونية فيها ، ويتدرج بهم صعودا نحو أنواع أكثر تعقيدا وتجريدا . ومن

ويتدرج بهم صعودا نحو أنواع أكثر تعقيدا وتجريدا .
ومن الجائز أن المستمع الياباني أو الصيني ، أو المستمع
الافريقي الأسود ، يحتاج الى طريقة أخرى فى التعليم ،
يتدرج فيها على نحو مخالف تبعا لعاداته الخاصة فى
الاستماع . ولكم يكون من المفيد أن يجرى بحث تجريبى
يقارن بين تدرج قدرة المستمعين المنتمين الى حضارات مختلفة
على التذوق ، ومدى الصعوبة التى تلقاها كل فئة فى
استيعاب الأنواع الموسيقية المختلفة . ولكن مثل هذا
البحث ، على قدر علمى ، مازال ينتظر من يقوم به .

ومن أهم الامور فى نظرى ، فى أى برنامج سسليم
للتذوق ، أن يسعى المرء بالتدريج الى الاقلال من ربط
الموسيقى بقبض أو موضوعات واقعية ، حتى يتسدرّب
المستمع على ممارسة التجربة الموسيقية خالصة . فقد
يكون من المفيد فى البداية رواية حكايات عن المناسبات
التي ألفت فيها القطعة الموسيقية ، وربط كل جزء من
أجزائها بانفعال أحس به المؤلف ، أو بتجربة عاطفية مر
بها ، أو بحادث معين أثر فى نفسه - كل ذلك قد يكون
مفيدا فى البداية من أجل اجتذاب انتباه المستمع غير
المدرّب ، ولكن الاستمرار فى هذا الاتجاه يكون لدى
المستمع عادات سيئة ، وربما جعل الارتباطات الادبية
أو الانفعالية أو التاريخية تغلب لديه على الاستمتاع بالانغام
ذاتها ، فتكون النتيجة أن يخلق اللامحان بخياله ارتباطات
مصطنعة ، ويعجز عن تذوق الاعمال التى لا تقبل بطبيعتها
تفسيرا موضوعيا من هذا النوع .

ولأعد بعد هذا الاستطراد « التعليمي » الطويل لأتابع
تطور تجربتي مع الموسيقى ، فأشير الى أن الفرضة قد
أتيحت لي ، ولأول مرة ، لمشاهدة عروض كاملة للأوبرا في
صيف عام ١٩٤٩ ، حين سافرت في رحلة الى باريس بعد
تخرجي في الجامعة مباشرة ، ضمن وفد من مدرسي اللغة
الفرنسية المصريين الذين أوفدتهم الحكومة الفرنسية في
دراسة صيفية على نفقتها الخاصة ، وتمكن البروفسور
« جان جرنيه » من أن « يحشرنى » وسطهم مع أنى لم أكن
في ذلك الحين الا « طالب وظيفه » انقضى على تخرجه
شهر واحد ! ومن بين الليالى الثلاثين التى قضيتها فى تلك
الرحلة الممتعة في باريس ، أمضيت ست ليال على الأقل
فى دار الاوبرا ، حيث أتيحت لى فرصة مشاهدة بعض
درامات فاجنر وأوبرات فردى و « لولى » . وكانت التجربة
بالنسبة الى رائعة غاية الروعة ، لا سيما وأن الأداء كان
ممتازا ، فضلا عن أن الاخراج المسرحي كان عظيما بحق .
ولست أستطيع أن أعبر عما كنت أشعر به من سعادة
ونشوة وأنا أهبط سلالى دار الاوبرا المشهورة فى باريس
بعد عرض أستمتع فيه لأول مرة بروائع الاوبرات العالمية ،
بعد أن كانت أسعار تذاكر دار الاوبرا الباهظة فى مصر
تحويل على نحو قاطع بينى وبين مشاهدة أى عرض موسيقى
عالمى خلال فترة دراستى .

وخلال السنوات السبع التى أعقبت ذلك ، وهى فترة
كان يشغلنى فيها العمل العلمى من أجل التحضير لدرجتى

المجستير والدكتوراه ، كانت تجربتي في الموسيقى تكاد تكون مقتصرة على الاستماع الى الاذاعات ، وقراءة بعض الكتب الانجليزية والفرنسية من آن لآخر . على أن كثيرا من الافكار كانت تختبر في ذهني عن الموسيقى العالمية وعن نواحي الضعف في موسيقانا المحلية ، وقد قمت بصياغة هذه الافكار في أول عمل تألفي أنجزته في ميدان الموسيقى ، وهو كتاب صغير بعنوان « التعبير الموسيقى » (مكتبة مصر ، ١٩٥٦) . ولم تكن صفحات هذا الكتاب تتجاوز المائة اقليلًا ، ومع ذلك فقد أحسست بالارتياح حين وجدته قد لقي ترحيبا من القراء والمعلقين ، بالرغم من أن الآراء التي عرضتها فيه ، ولا سيما ما يتعلق منها بالموسيقى الشرقية ، كانت مكتوبة بلهجة نقدية شديدة . ومع ذلك فقد استلقت نظري أن معظم من كتبوا عنه لم يتعرضوا للجوانب النقدية التي حاولت فيها أن أشرح عيوب الموسيقى الشرقية على أسس موضوعية علمية ، مع أن هذه الجوانب دون غيرها هي التي كنت أود أن أعرضها لاختبار الباحثين .



وكان أهم الأحداث التي أدت الى تعميق تجربتي الموسيقية هو سفري الى الولايات المتحدة ، وإقامتي بمدينة نيويورك ، حيث كنت أعمل بمقر الأمم المتحدة خلال خمسة أعوام كاملة من ١٩٥٧ الى ١٩٦٢ . فمدينة نيويورك هذه

بلا شك عاصمة العروض الفنية ، والموسيقية على الاخص ،
فى العالم ، لا لأن أهلها أشد حساسية من غيرهم فى مجال
الفن الموسيقى ، بل لأنهم أقدر على جلب أعظم العازفين
وقواد الاوركسترا فى جميع أنحاء العالم ، ولأن الفنان
المشهور الذى يقدم فيها عرضا ، يستطيع أن يضمن جمهورا
غنيا يتهاافت على حجز مقاعد حفلاته كلها مقدما ، مهما يبلغ
ارتفاع الأسعار .

ولن أتحدث عن فرق الباليه العالمية التى لم يكن
ينقطع مجيئها فى كل موسم ، أو عن مجموعات الرقص
الشعبى التى كانت تزد من كل أنحاء العالم ، بل سأقتصر
فى حديثى على الفن الموسيقى والغنائى وحده ، وهو الفن
الذى نلت منه خلال إقامتى الطويلة هذه أعظم قسط من
المتعة ومن الثقافة والمعرفة . ولقد تمكنت بمجرد حضورى
من الحصول على اشتراك موسمى فى أشهر قاعات الموسيقى
الامريكية فى ذلك الحين ، وهى « كارنيجى هول » ، وهو
ما ينبغى أن يعد « ضربة حظ » رائعة ، اذ أن قائمة انتظار
الحصول على اشتراك للموسم الموسيقى الكامل تضم ألوف
ينتظرون سنوات طويلة قبل أن يحصلوا على ما يريدون .
ولعل اسم الهيئة الدولية التى كنت أعمل بها كان له دوره
فى « ضربة الحظ » هذه . وعلى أية حال فإن حضورى
بانتظام لحفلات السبت المسائية فى هذه القاعة الموسيقية
الكبرى ، لمدة خمس سنوات كاملة ، أتاح لى فرصة نادرة
للتعرف على أرفع أنواع الموسيقى ، وأعظم الموسيقيين وقواد

الاوكترا في مختلف بلاد العالم ، معرفة مباشرة . .
وما زلت ، بعد هذا الوقت الطويل ، أشعر بحنين جارف
الى تلك الايام التي يغادر فيها المرء قاعة الموسيقى في
« الشارع السابع » وقد امتلات روحه بنشوة لا توصف ،
ليستقبله البرد والثلج في شتاء نيويورك القارس ، فيزيد
البرد من متعة الروح ، ويضفى على التجربة الموسيقية اطارا
اثريا رائعا .

ولقد كانت الفترة التي ترددت فيها على قاعة
« كارنيجي » آخر أيام مجد هذه القاعة المشهورة : ففي
نفس العام الذي غادرت فيه الولايات المتحدة (١٩٦٢)
كان قد تم بناء قاعة أخرى أحدث وأفخم وأكبر في
« مركز لينكولن » (لينكولن سنتر) للفنون ، وهو مشروع
ضخم كان قد بدأ منذ سنوات ، وتكلف عشرات الملايين
من الدولارات ، لبناء قاعة موسيقية ودار للأوبرا ، ومسرح
للباليه وكونسرفتوار ، أعنى مدينة فنون كاملة ، على أحدث
طراز . ونظرا الى كوني مشتركا قديما في قاعة كارنيجي
فقد حجزت لي ادارة المركز الجديد مقعدا لاشتراك موسمي
في القاعة الجديدة بدورها ، ولكن حلول موعد عودتي الى
الوطن حال بيني وبين حضور الافتتاح العظيم . وكان من
أشق اللحظات على نفسي تلك التي كتبت فيها خطاب اعتذار
عن قبول المقعد المحجوز، الذي كان المئات دون شك ينتظرونه
في لهفة .

ولعل أروع الظواهر التي شهدتها في قاعة كارنيجي ،

ما كان يتجلى فيها بوضوح من قدرة الفن على تجاوز الحواجز
الايديولوجية والتقريب بين البشر على أساس انساني يعلو
على كل الخلافات السياسية والمنازعات الدولية . فمن آن
لآخر كانت القاعة تستضيف فنانا مشهورا من الفنانين
السوفيت ، وكان الاستقبال الذي يلقيه الفنان في البداية ،
ثم التصفيق والتكريم الذي يودع به في النهاية ، ظاهرة
مؤثرة بحق ، ولا سيما في بلد يتشبع أهله بدعاية الحرب
الباردة التي تسرى في عقولهم مسرى الدم في جسم
الانسان ، وتطفح صحفه وأجهزة اعلامه بمظاهر الكراهية
العدوانية للخصم السياسي ، ولا يعرف عن هذا الخصم
سوى أنه عدو لدود يريد أن « يدفنه » . برغم كل هذه
المظاهر ، وبرغم أن نسبة عالية من رواد قاعة الموسيقي
الكبرى هم من أصحاب الموارد المرتفعة ، والمصالح
« الرأسمالية » الواضحة ، فقد كان هذا كله يذوب أمام
روعة الفن ، وينسى الجميع الوطن الذي ينتمون اليه ، أو
النظام الاجتماعي الذي يمثله الفنان ، ولا يتذكرون سوى
أنهم أمام انسان عظيم ، يقدم اليهم أروع وأسمى متعة
للروح .

هناك شاهدت « ليونيد كوجان » عازف الفيولينة
السوفيتي العظيم ، بشعره الاسود الغزير ووجهه الاسمر
وملامحه التي تكاد تكون شرقية صميمة ، وهو يقف بثبات
رائع أمام جمهور غريب ليقدم اليه عزفا فريدا في نوعه
لأشهر الكونشرتات العالمية . وهناك شاهدت عميد عازفي

الفيولينة السوفيت ، « دافيد أويستراخ » الذى ربما عده البعض أعظم عازفى الفيولينة فى العالم . منظره لا يوحى على الإطلاق بأن هناك فناً نادراً المثال من وراء هذه القامة القصيرة البدينة ، وهذه الملامح السمحة وكأن صاحبها « خباز » طيب القلب . وحين يمسك بالفيولينة تكاد تتعجب كيف سنتمكن هذه الأصابع السمينية القصيرة من أن تعبر عن التفاضيل النغمية الدقيقة على الأوتار ، أو تلاحق سرعة العزف اللاهثة ، لا سيما وأن عهدنا بعازف الفيولينة وبالفنان عامة - أن يكون ذا أيد نحيلة وأصابع رشيقة طويلة . ولكن ما أن يبدأ العزف ، حتى ينسى المرء كل شيء بل ينسى أن فى الأمر أية صعوبة ، إذ أن أصعب الانغام تصدر عنه وكأنه لا يبذل أى مجهود ، ودون أن يظهر فى عزفه أى أثر للتوتر ، ولا يشعر المستمع إلا بالآلة الصغيرة وهى تغنى ، وكأن أصواتها تحيط به من كل جانب ، وتملأ كل فراغ القاعة الموسيحية .

و حين استمعت الى عازف البيانو السوفيتى المشهور « اميل جيليلز Emil Gilels » بدا لى أن الرجل قد وصل الى أقصى ما يستطيع عازف هذه الآلة المجيدة أن يبلغه من حساسية ودقة واتقان . ولكن لم تمض أيام قليلة حتى أرسل السوفيت « صاروخهم » الفنى الجبار : « سفياتوسلاف ريشتر » أعظم عازفى البيانو فى عصرنا هذا بلا منازع . وكانت الحفلتان اللتان استمعت فيهما الى هذا العازف الكبير من أزوع التجارب الموسيقية التى مرت بى فى حياتى .

كان يدخل قاعة الموسيقى فى خجل شديد ، وتكاد تشفق عليه ظنا منك أنه سيرتبك أمام الجمهور الحاشد ، وحين يطأ طيء رأسه الذى أوشك على الصلح ، بشعيراته الحمراء القليلة الباقية ، أمام تصفيق الجمهور ، تكاد تشعر بأنه يقاوم رغبته فى الانسحاب من القاعة . ولكنه بمجرد أن يجلس أمام البيانو ، وحتى قبل أن يبدأ فى العزف ، تحس من جلسته ومن نظرته إلى البيانو أنه تحول الى شخص آخر ، وأن هذا الانسان الساذج الخجول قد غدا عملاقا جبارا . أما حين بدأ العزف ، فإن من الصعب عليك فعلا ، حتى لو كنت مستمعا ذا خبرة طويلة ، أن تصدق أن يدين اثنتين ، وعشرة أصابع آدمية فقط ، هى التى تعزف . ان الانغام التى تصدر عن البيانو تغنى عن فرقة كاملة ، ليس فقط لسرعتها وتعقيدها واتقانها المذهل ، بل لتنوع الالوان الغريب ، الذى لا يكاد المرء أن يتوقعه من هذه الآلة بالذات . وبثقة كاملة تمتد يدا ريشتر الجبارتان فوق البيانو طولا وعرضا ، وتسرى الكهرباء الخفية منه الى كل مستمع فى القاعة ، وحين ينتهى العزف ، تشهد أعجب « المظاهرات » وأجملها : التصفيق ، ثم صياح الإعجاب من الجمهور الذى ينسى نفسه ، وينسى وقاره ، ثم الوقوف اجلالا لانسان عظيم ، ويستمر التصفيق الى الحد الذى تشعر فيه - حين تعود الى بيته فيما بعد - بأن يدبك تؤلمانك حقا ، ثم تنهال على المسرح باقات الورد خلال موجة التكريم العارمة ، الطويلة المدى ، والفنان الخجول يعود مرة أخرى الى شخصيته

البسيطة المنطوية على ذاتها ٠٠ ولا يملك المرء ، ازاء هذا المشهد الانساني الرائع ، الا أن يتساءل : اما كان من الممكن أن يصبح العالم الذى نعيش فيه عالما أفضل لو كانت اجتماعات الاقطاب تبدأ بعزف كهذا ، أو كانت جلسات الامم المتحدة تسبقها مظاهرات فنية كهذه ؟

وعلى ذكر الامم المتحدة ، فقد كانت للمنظمة الدولية الكبرى بدورها حفلاتها الموسيقية التى تنظمها فى مناسباتها المختلفة ، ولاسيما فى عيدها السنوى ٠ وكان كبار الفنانين العالميين المستوطنين فى أمريكا يتطوعون للاشتراك فى هذه الحفلات دون مقابل ، مشاركة منهم فى أداء هذه الرسالة الانسانية للمنظمة العالمية ٠ وأذكر من الفنانين الذين شهدتهم فى هذه الحفلات ، عازف الفيوولينه العظيم «ياشا هايفتزه» ، الذى يحيط به الجلال منذ لحظة دخوله القاعة حتى انصرافه عنها وسط تهليل المستمعين ٠ وكان بمشيتته عرج خفيف ، لا أدري ان كان دائما أم مؤقتا ، ولكن أحد الحاضرين من العرب أكد لى أن أصل هذا العرج يرجع الى أيام زيارة هذا الفنان (وهو يهودى) لاسرائيل ، اذ انتقد الاوضاع فيها وسخر من حياة أهلها ، فضربوه «علقة» أحدثت به هذه العاهة - وهى رواية أشك جدا فى صحتها! وعلى أية حال فإن كل ضربة قوس من هذا الفنان الذى أذهل العالم بعزفه منذ أن كان فى السابعة عشرة من عمره ، كانت تنم عن خبرة وحساسية نادرة ، وكان رنين الفيوولينه «الستراديفاريوس» التى يعزف عليها رائعا

بحق • ولولا مسحة من الروح التجارية تجلت في بعض تسجيلاته المتعجلة خلال السنوات العشر الاخيرة ، لظل على الدوام يحتل مع دافيد أويستراخ - أعلى قمم العزف على الفيويلينة في العصر الذي نعيش فيه •

ويذكرني « ياشا هافيتز » بعازف آخر من أساطين الفيويلينة شاهدته مرة واحدة ، هو «يهودي مينوهين» ، واسمه يفتنى ، بالطبع ، عن معرفة أصله ، ولكنه بدوره من اليهود خصوم اسرائيل ، وأبوه من الكتاب المشهورين الذين انتقدوا سياسة هذا البلد وأسلوب حياته • وقد كان هذا العازف ملء الاسماع والابصار في الاربعينات وأوائل الخمسينات من هذا القرن ، وكان « طفلا معجزا » بكل ماتحملة الكلمة من معان ، ولكنه انصرف في الاغلب الى قيادة الاوركسترا في الآونة الاخيرة برغم أنه لم يزل في أوج نضوجه ، ولست أدري لذلك سببا سوى أن عازفين آخرين أشد منه تحمسا لبلد «الشعب المختار» قد رفعوا الى القمة : مثل أيزاك (اسحق) ستيرن وناثان ميلستين (والسين في الاسمين الاخيرين تنطق في أصلها الالماني شيئا ، ولكن التأمرك جردها مما يغطيها من النقط) •



والحق أن حديث اليهودية والموسيقى في نيويورك وفي أمريكا حديث طويل • ففي هذه المدينة ، التي يعيش فيها من اليهود عدد أكبر من ذلك الذي يعيش في دولة اسرائيل كلها ، والتي تزيد نسبة اليهود فيها عن ثلث مجموع السكان البالغ ثمانية ملايين ونصف المليون - في

هذه المدينة يسيطر اليهود بالطبع على كل منافذ الشهرة ، ويتحكمون في سوق الفن تحكما يكاد يكون تاما ، ومن يسيطر على قاعات نيويورك الموسيقية ومسارحها فقد سيطر على الفن في أمريكا كلها . وأوركسترا النيويورك فيلهارمونيك ، الذى هو أشهر فرقة موسيقية فى الولايات المتحدة ، يكاد يكون كله مؤلفا من اليهود . وهذا ليس فى ذاته بالامر المستغرب ، اذ أن من المعروف أن اليهود عازفون بارعون ، أما عدد المؤلفين الموسيقيين منهم فليس كبيرا ، وفيما عدا مندلسون ، وربما « هالر » ، فإن معظمهم - من أمثال مايربير وأوفنباخ وسان صانس - هم من موسيقيى الدرجة الثانية ، أو « من أعظم غير العظماء » ، كما يقول التعبير المعروف . (وربما كان ايتارهم للعزف راجعا الى أنه يجلب مزيدا من الربح ، اذ أن العازف البارع يربح أضعاف ما يربحه المؤلف المشهور (١)) (*) . ولكن النقائد الدائم لهذا الاوركسترا العظيم - وهو منصب يتهاقت عليه معظم قواد الاوركسترا فى العالم - كان يهوديا صهيونيا متعصبا اسمه ليونارد (أولينارد كما ينطقونه هناك) برنستين (وهى بدورها نفس السين التى يرفع عنها الامريكان برقع الحياء ، فضلا عن ازالة الفتحة الاصلية من اللثاء بحيث يصبح المقطع الأخير على وزن « طين ») . هذا

(*) كتب هذا الكلام فى أواخر عام ١٩٦٨ . وقد سرى أن اطلع فيما بعد فى الكتاب المتع الذى ألفه الاستاذ يحيى جتى ، بعنوان « تعال معى الى الكونسيرٳ » من محاولة أخرى طريفة لتجليل هذه الظاهرة نفسها .

« البرنستين » لم يكن له تاريخ معروف في قيادة الاوركسترا ، وكل ما في الامر أن قائدا تغيب ذات مرة ، فاضطروا في آخر لحظة الى الاستعاضة عنه بهذا الشاب « المغمور » ، « وعندما أصبح عليه الصباح وجد نفسه مشهورا » . وحشر برنستين حشرا مع القائد الأصلي للاوركسترا ، وهو اليوناني البار ديمتري م트로بولوس ، ليكون له « شريكا مخالفا » . ولم تدم الحال طويلا ، اذ أن القائد اليوناني مات بعد عام واحد من حضوري الى نيويورك (١٩٥٨) ، وخلا الجو لبرنستين ليصبح قائدا للاوركسترا العظيم ، ويحتل أكبر منصب مرموق بين المشغولين بالموسيقى في أمريكا .

ولعل القارئ يظن أن للاعتبارات السياسية أو القومية دخلا في حكمي على جدارة قائد الاوركسترا هذا بمنصبه ، ولكن حقيقة الأمر أن الكثيرين من المحايدين سياسيا ، بل من الأمريكيين الخالص ، لم يكونوا مقتنعين بكفاءة برنستين . وكان من أبرز العوامل التي تقلل من قدره أمام الجمهور ، حركاته المضحكة أثناء قيادته للاوركسترا . فمن حق كل قائد للاوركسترا أن يفعل بالموسيقى التي يؤديها ، ولكن هذا الانفعال لا ينبغي أن يصل أبدا الى حد الابتذال . ولقد كان برنستين يتراقص بوسظه حينما ، وبكتفيه حينما آخر ، بطريقة تحسده عليها «عالم» شارع محمد علي . وأنا لا أقول ذلك مبالغة أو تشنيعا ، وإنما أصف ما شاهدته بالفعل . ولم يكن في أدائه الموسيقي ، على أية حال ، أي عنصر غير عادي ، يبرر شغله للمنصب الذي كان يحتله

قبل سنوات غير طويلة « آرتور وتوسلاني » العظيم .
ولكنه ، في مقابل ذلك ، كان «يحج» الى اسرائيل بانتظام ،
وفي أول زيارة له الى «أرض الميعاد» سجد على الأرض ،
بمجرد هبوطه من سلم الطائرة ، وقبل التراب ، والتقطت
له عندئذ مئات الصور والافلام ، وسرعان ما كانت جميع
أجهزة الاعلام الامريكية تذيع على الملايين ذلك المشهد
العجيب .

وقد يسأل سائل: وهل تبلغ سلطة التعصب اليهودي
ذلك الحد الذي يجعل غير الأكفاء يرتفعون على حساب
الأكفاء في ميدان الفن بدوره ؟ وردى على ذلك أن المسألة
لا تتعلق قطعا بوضع أشخاص خلوا من الكفاءة في مناصب
لا يستحقونها . فكل هؤلاء موسيقيون موهوبون دون شك ،
ولكن سوق المواهب في بلد كبير كهذا حافلة بطلاب
الشهرة والمجد ، والتنافس في ميادين الفنون رهيب ، فاذا
وجدنا أن الفائزين هم في معظم الاحيان ممن ينتمون الى
الديانة اليهودية ، فلا بد أن يكون ذلك شيئا لافتا للنظر .
ويزول العجب اذا علمنا أن الفن ، في بلد كالولايات
المتحدة ، يخضع لقواعد السوق الحرة ، وأن هناك عددا من
المتعهدين الكبار ، كلهم من اليهود ، وعلى رأسهم قيصر
الحفلات الموسيقية الجبار ، سول هوروك Sol Hurok ،
هم الذين يملكون القدرة على أن يرفعوا الفنان الى عنان
السماء أو ينزلوا به الى سابع أرض : اذ أنهم هم الذين
يملكون قدرة الانفاق على ايجار القاعات الموسيقية ، ودفع
أجور الاوركسترا المصاحبة في فترة العزف وما يسبقها من

تدريبات ، ونفقات حملات الاعلان الباهظة • ومن جهة أخرى فان المتنافسين على مراكز الشهرة عديدون ، وفي كل عام يظهر مئات من الشبان كلهم يصلحون لأن يكونوا فى الصف الاول من العازفين ، وكثيرا ما يحدث أن يتفوق شاب فى مسابقة من المسابقات الشاقة ، ويظن الجميع أن أبواب الشهرة قد فتحت أمامه على مصراعيها ، ولكن لا يمضى وقت طويل حتى يطويه النسيان •

وتحضرني فى هذا الصدد قصة عازف البيانو « فان كلايبرن Van Cliburn » الذى كان أمريكيا «صعيديا» من تكساس، وكان قد أحرز المركز الاول فى عدة مسابقات محلية شديدة الصعوبة فى أمريكا ، ومع ذلك فإنه عندما سمع عن مسابقة «تشايكوفسكى» العالمية التى تجرى فى موسكو ، لم يستطع أن يجد أجر السفر ونفقاته ، واضطر الى الاقتراض والاستجداء من بعض المؤسسات الخيرية • وعندما سافر الى موسكو ودخل المسابقة ، كان نجاحه ساحقا ، وأصبح معبود الشعب السوفيتى بين يوم وليلة ، وانهالت التعليقات التى تشيد به وتبدي الاعجاب بمقدرته الفنية ، وسرعان ما وصلت موجة الاعجاب الى الصحف الامريكية ، حتى أصبح موضوع الساعة فى طول البلاد وعرضها ، واستقبل عند عودته استقبال الإبطال فى موكب لا أول له ولا آخر ، بل لقد أصبح نجاحه — خلال فترة ما — عاملا من عوامل تخفيف حدة الحرب الباردة بين البلدين • هذا الشاب ذاته كانت مواهبه معروفة قبل سفره ، ولكن

أحدا لم يعبا به ، ولم يساعده على تحقيق أمله ، بل كان من الممكن أن تندثر مواهبه تماما ، لولا أن ساعده « البلد الخصم » على إظهارها . وبمجرد عودته ، استغل المنظمون الذين لم يلتفتوا اليه من قبل ، نجاحه الساحق في تنظيم حفلات بلغت أسعارها أرقاما قياسية ، وانهاالت الدعوات عليه من كل المدن الكبرى ، وغمرت اسطواناته السوق ، كل ذلك في فترة وجيزة ، ولكن موجة الحماسة سرعان ما انحسرت ، وأخذ اسمه يختفى بالتدريج ، وعادت الأسماء التقليدية الى الظهور . ولست أدري ماذا آل اليه أمر هذا الشاب الموهوب اليوم ، ولكنه على أية حال ليس من الأسماء اللامعة في حياة أمريكا الموسيقية ، ولا ظن أن السبب في أفول نجمه يرجع اليه هو ذاته ، بل الأرجح عندي أن المنظمين الذين اضطروا وقتا ما الى الاعتراف به واستغلاله ، قد « استهلكوه » بالدعاية المفرطة المركزة الخاطفة ، ثم تخلوا عنه ليعودوا مرة أخرى الى أبناء طائفتهم المفضلين ! ومجمل القول أن المجال مفتوح دائما للاختيار بين فنانين كلهم أكفاء ، وأن الاختيار يسكن في كثير من الأحيان أن يتم على أسس لا شأن لها بالفن ذاته .



على أن هذه الشوائب ، التي ربما كانت أمرا لا مفر منه في مدينة لها تكوين مدينة نيويورك ، لا تقلل بحال من المتعة التي يستطع كل متذوق للفن أن يكتسبها

عندما يقيم في بلد يجتذب ، كالمغناطيس ، كل فنان ناجح مرموق من جميع أرجاء العالم ، فضلا عن أولئك الذين استوطنوا المدينة وهجروا بلادهم الأصلية منذ عشرات السنين .

وانى لأذكر ، من بين أعظم من شاهدت من الفنانين الضيوف ، قائد الاوركسترا المشهور « هربرت فون كارايان » ، امبراطور الموسيقى الاوركستراية فى القارة الأوروبية بلا منازع . وما أعظم الفارق بين هذا النمساوى العريق وبين صاحبنا « برنستين » القائد الدائم لأوركسترا « نيويورك فيلهارمونيك » . لقد استطاع « فون كارايان » أن يضيف على القاعة بأسرها ، وبعاذفيها ومستمعيها معا ، جوا من المهابة والجلال لم أشهد مثله فى أى حفل موسيقى حضرته . لم يكن يسرف فى اشعاراته الى الاوركسترا ، ولكن كل حركة من حركاته القليلة كانت لها دلالتها البالغة ، حتى لاكاد أقول ان المرء يستطيع التعرف على اللحن من حركات أصابعه وذراعيه ، حتى لو لم يكن يسمع منه شيئا . وكان فى شخصيته عنصر واضح من الوقار والقدرة على السيطرة وكسب الاحترام ، وقد استقبله الجمهور وودعه بعاصفة من التصفيق لاتشبهها القاعات الموسيقية الا فى أحداثها الكبرى .

ومن العازفين المستوطنين الذين يصعب أن ينساهم المرء ، عازف الفيولينة الكبير « جوزيف زيجيتى » الذى

كان شيخا مسنا عند مشاهدتى له في عام ١٩٥٩ ، ولكنه كان لا يزال ذلك الفنان الشديد الحساسية ، القسوى الشخصية ، الذى يعرفه الجميع من تسجيلاته المشهورة .
والحق أن لدى زيجيتى قدرة فريدة على أن يضيف طابعه المستقل الخاص على كل قطعة يعزفها ، وأسلوبه فى العزف من تلك الأساليب التى تستطيع الاذن الخبيرة أن تميزها دون عناء : اذ أنه ، برغم قدم عهده بالموسيقى العالمية ، ما زال يحتفظ بآثار من طريقة عزف موسيقى الفجر (التسييجان) التى تشتهر بها بلاده الاصلية ، المجر .
وبرغم أن طريقته فى العزف تبدو فى نظر البعض خشنة متحشجة الى حد ما ، فانى لا أستطيع أن أنكر اعجابى الشديد بأصالة هذا الفنان وقدرته الفريدة على أن يضيف فى كل مرة شيئا جديدا حتى على أوسع المؤلفات الموسيقية ذيوعا وأكثرها تكررا فى قوائم البرامج .

ويطول بى الحديث لو وصفت الانطباعات التى تركها فى نفسى عزف « كلاوديو أراو » (أشهر عازفى أمريكا اللاتينية) ، أو رودلف فركوجنى (التشكوسلوفاكى) .
أو فيليب أنترمون (البلجيكى الرشيق الشاب) على البيانو أو قيادة أندريه كلوتانز André Cluytens أو شارل مونش أو بيير مونتو للأوركسترا . . انهم جميعا عباقرة ، وكلهم من ذلك النوع النادر من البشر ، الذى يملك مواهب فذة تضيف سعادة على كل من يستمع اليه - وهل هناك ما هو

أندر في هذه الأيام من انسان تشع السعادة من حوله
لكي تضىء حياة كل من يحيط به ؟



ولست أود أن أطيل الحديث عن المصادر الأخرى
لتجربتي الموسيقية خلال اقامتي في الولايات المتحدة ، إذ
أن الحديث عن الأوبرا ليس في كل الأحوال حديثا شيقا
في نظر القارئ الشرقي ، حتى لو كان من عشاق الموسيقى
العالمية . وحسبى أن أقول انني استمتعت في دار
« المتروبوليتان » للأوبرا بسماع عدد من الفنانين العالميين
منهم ريناتا تيبالدي ، السوبرانو ذات الجسم الممتلئ والملامح
التي تشع بروح الأمومة ، وماريا كالاس اليونانية العصبية
المزاج ، ذات الصوت الأثوي الدافئ ، وجورج لندن صاحب
الصوت « الباص » الفخم ، الذي كان ينتظره عندئذ مستقبل
زاهر . أما أصوات التينور فكانت هناك أزمة عامة فيها
خلال تلك الفترة ، وأظن أن هذه الأزمة ما زالت قائمة الى
اليوم ، إذ لم يظهر بعد « بنيامينو جيلي » (الايطالي) في
الأربعينات ، ثم « يوسى بيورلنج » (النرويجي) في
الأربعينات وأوائل الخمسينات ، صوت من أصوات «التينور»
يسد الفراغ الذي تركه كبار الفنانين في العصر الذهبي
لهذا الصوت خلال النصف الاول من هذا القرن .

ومن الذكريات الطريفة التي أذكرها من دار أوبرا
« المتروبوليتان » ، أن مغنية روسية مشهورة - لا أذكر

اسمها - حضرت لأداء بعض حفلات الأوبرا ، ولم تكن تجيد اللغات الأخرى اللازمة في غناء الأوبرات ، ولا سيما الإيطالية . وكانت الأوبرا التي شاهدها تؤدبها هي « مدام بترفلاي » وقد أدتها بطريقة غريبة حقا : اذ كان جميع المغنيين الآخرين يغنون بالإيطالية ، بينما ترد هي عليهم بالروسية ، ولم يكن في هذا الاختلاف اللغوي أى اقلال من متعة النغم ، وكان واضحا أن الجمهور معجب كل الاعجاب بصوتها القوي ومقدرتها على التحكم في طبقات هذا الصوت . ومع ذلك ففي إحدى اللحظات الدرامية في الأوبرا كان التينور يغنى ، وعندما جاء دورها في الرد قالت : « نيت » (ومعناها بالروسية : لا) ، فدوت أرجاء القاعة بالضحك . أما سبب الضحك (وهو ظاهرة نادرة بين جمهور الأوبرا ، ولا سيما في المواقف الدرامية) ، فهو أن كلمة « نيت » هذه هي نفسها التي يستخدمها المندوب السوفيتي في مجلس الأمن كلما استخدم حق الفيتو - وما أكثر ما يستخدمه - وهي كلمة أصبحت مشهورة ومكروهة لدى الأمريكيين ، لأنها طالما أطاحت بخطط تريد حكومتهم أن تفرضها على المنظمة العالمية !



وما دمت في معرض الحديث عن الجمهور الأمريكى ، فمن الواجب أن أذكر أن عشاق الموسيقى العالمية فيه أقلية ، بل هم أقلية ضئيلة اذا قيسوا بنسبتهم في بعض البلاد الأوروبية . والحق أن أنضج شعوب العالم لا تنطوي الا

على نسبة محدودة من محبى هذا النوع من الموسيقى ، ومن الخطأ أن يظن البعض أن هناك شعوبا يتذوق كل أفرادها الموسيقى الكلاسيكية ، وكل ما فى الامر أن النسب تتفاوت تبعا لمدى ارتفاع مستوى الثقافة العامة لدى الشعب . ومن المؤكد أن هناك ، حتى من بين أولئك الذين يحسبون ضمن عشاق الموسيقى العالمية بين الأمريكيين ، عددا غير قليل يواظب على حضور حفلاتها حبا فى الظهور وادعاء للثقافة والتعمق فحسب . واذكر أن جارى فى حفلات « كارنيجى هول » كان ينام بعد بدء العزف بقليل فى معظم الحفلات ، وأنه فى المرات التى كان يصيبه فيها « الأرق » كان يخرج من جيبه ورقا وقلما ويقوم خلال العزف بعملیات حسابية لا أول لها ولا آخر - ومن الواضح أن أحواله المالية كانت أهم لديه بكثير من سماع الموسيقى النادرة التى تتجاوب فى أرجاء القاعة . وهناك جار آخر علمت منه أنه مشترك منذ أكثر من خمسة عشر عاما ، استمع مرة الى برنامج للموسيقى المعاصرة يتضمن قطعة لمؤلف أمريكى اسمه «وليام شومان» فسألنى متعجبا بعد انتهائها : كيف يعزفون قطعة من موسيقى القرن التاسع عشر لشومان فى حفل مخصص للموسيقى المعاصرة ؟ وكان السؤال غاية فى الغباء ، اذ أن الفرق بين أسلوب روبرت شومان ، الفنان الألماني المشهور فى العصر الرومانتيكى ، وبين الأسلوب المعاصر لشومان الأمريكى ، فارق لا يحتاج المرء الى أية خبرة لكى يدركه على الفور ، حتى لو لم يكن قد عرف من قبل بوجود «شومان» آخر

فى تاريخ الموسيقى الامريكية • وبطبيعة الحال لا يحق للمرء أن يصدر حكما عاما على أساس حالات فردية كهذه ، ولكن الملاحظ بالفعل أن حب التظاهر بالثقافة - وهو ميل تعويضى منتشر بين أوساط الأثرياء - يدفع عددا غير قليل من الناس الى حضور الحفلات الموسيقية بانتظام ، كما لو كانوا يؤدون طقسا من الطقوس أو فرضا من الفروض التى لا يكون المرء بدونها معدودا فى زمرة المثقفين •



ولست أود أن أختتم هذه الذكريات الموسيقية عن فترة اقامتى فى الولايات المتحدة ، دون أن أتحدث عن مصدر هام من مصادر الثقافة الموسيقية فى هذه البلاد ، وهو الاذاعة • فمن بين المحطات الاذاعية الكثيرة جدا التى تنتشر فى كل مدينة كبرى (*) ، توجد دائما محطة أو اثنتان مخصصتان للموسيقى العالمية ، تقدم الى مستمعيها موردا لا ينضب من هذا الفن الرفيع • وصحيح أن هذه المحطات تشوبها فى معظم الاحيان شائبة الاعلانات السخيفة ، التى تهبط بالمستمع ، بعد سماع رباعية وترية لبيتهوفن مثلا ، الى حضيض الاعلان

(*) لا توجد اذاعة مركزية موحدة فى الولايات المتحدة ، بل ان لكل مدينة أو منطقة محطاتها الكثيرة التى تسمع داخل نطاق محدود متفق عليه مقدما ، بحيث أن المسافر بطول البلاد أو مرضها يتنقل كل حوالى مائة كيلو متر من «منطقة نفوذ» مجموعة محطات الى منطقة نفوذ مجموعة أخرى ، والسبب بالطبع هو أن هذه المحطات من الاعمال التجارية المربحة الى أقصى حد ، وهى متروكة للهبثات الالهية .

عن أحدث دواء للصداع (الذى يسببه الاعلان ذاته بالطبع ا) ولكن الأعمال الموسيقية الكبيرة تذايع كاملة دون مقاطعة ، وتسببها عادة مقدمات تحليلية شارحة لمعلقين على مستوى عال من الثقافة . وبفضل طول مدة الاذاعات ، تتاح للمستمع فرصة المقارنة بين التسجيلات المختلفة للعمل الموسيقي الواحد ، فضلا عن سماع أعمال وتسجيلات نادرة . (*)

والامر اللافت للنظر حقا في هذه الاذاعات ، والذي ينبغي أن ننتبه جيدا اليه ، هو المستوى الهندسى الرفيع لطريقة الاذاعة نفسها . فقد استحدثت طريقة جديدة في الاذاعة ، اسمها FM ، اختصار Frequency modulation

وهو تعبير في اللاسلكى لا أستطيع ترجمته ، وحتى لو استطعت فلن أتمكن من شرحه . تمتاز بأنها تنقل الصوت نقياً الى أبعد حد ، بحيث تصل الى أجهزة الاستقبال كل دقائق الموسيقى وتفصيلاتها الصوتية ، وكلما ارتفع مستوى جهاز الاستقبال ، كانت الموسيقى أصفى وأنقى . وعن طريق هذه الاذاعات يستطيع البعض ، ممن توافرت لديهم أجهزة استقبال حساسة ، أن يسجلوا المقطوعات المفضلة لديهم على شرائط بطريقة لا تقل في دقتها عن التسجيل في استديوهات الاسطوانات ذاتها . وبطبيعة

(*) استمعت في احدى الاذاعات الى تسجيل - مأخوذ

من شريط - لسيمفونية شوبرت «عمر الكتلة» ، عزفته فرقة موسيقية يقودها ملك لاحدى الدول الاسكندنافية (ربما كانت النرويج) ، ولست اذكر اسم الملك ولكنه كان مشهورا بميله الى الموسيقى . ومع ذلك لم يكن التسجيل «ملوكيا» على الاطلاق .

الحال فان هذا كله يقتضى نوعا من الوفرة لا نستطيع أن نطمح فيه الآن فى مجتمعاتنا ، ولكن العناية بالموسيقى المقدمة فى الاذاعة لن تكلفنا كثيرا ، لا سيما وقد أخذت الساعات المخصصة للموسيقى العالمية تزداد الى حد لا بأس به فى برامجنا الاذاعية . ذلك لأن فى اذاعاتنا المحلية نوعا من التحريف أو التشويه الصوتى distortion يفسد المتعة الموسيقية ، ولا سيما فى حالة الأصوات الشديدة الارتفاع أو الانخفاض ، مهما كانت دقة جهاز الاستقبال . ومن الممكن تلافى هذا العيب بتوجيه عناية خاصة الى اذاعة البرامج الموسيقية ، والاستفادة بخبرة الدول الأخرى فى هذا الميدان .

وبرغم أن الموسيقى الكلاسيكية تحتاج بطبيعتها الى أن تسمع بصوت مرتفع ، حتى تستبين للأذن أصوات كل الآلات ، الظاهرة منها والخفية ، وحتى يتسنى تمييز الاجزاء الهادئة التى ينخفض الصوت فيها انخفاضاً شديداً ، وبرغم أن الشعب الأمريكى لا يقف فى الصف الأول بين الشعوب الناضجة ثقافيا وخلقيا ، فانى لا أذكر أننى سمعت مرة واحدة صوت موسيقى يعلو من داخل البيوت الى الشارع أو الى آذان الجيران . صحيح أن هناك أماكن تسمع فيها موسيقى صاخبة ، ولكنها أماكن مغلقة يدخلها من يرغبون فى الصخب . أما فى الأماكن العامة ، أو فى البيوت ، فلا أثر لضجيج الاذاعات على الإطلاق . ولعل القراء قد شاهدوا فى الافلام منظر الفتاة المراهقة التى تمسك بالترانزستور

وتلصقه بأذنها وتسير متراقصة على أنغامه دون أن يشاركها
فى سماعه أحد - هذا ما يفعله مخترعو الترانزستور ، أما
عندنا ، فانه يغزو البيوت من نوافذها فى أحلى ساعات
النوم ، ويجلجل فى السيارات العامة والقطارات ، بل
ويتسلل الى مكاتب الموظفين لكى يضيف عاملا آخر الى عوامل
تعطيل الانتاج .



ولعل أفضل ما اكتسبته من سفرتى التى أطلت عنها
الحديث ، مجموعة الاسطوانات المختارة التى أقتنيتها ،
وجهاز الأداء الذى ينقل الى أنغامها . ولست أدعى أن لدى
كل ما أريد من التسجيلات (وهل يستطيع أحد أن يدعى
ذلك ؟) ولكنى حاولت أن أكون لنفسى مجموعة كبيرة
متوازنة من التسجيلات تغطى كافة فترات الموسيقى
واتجاهاتها وأنواعها .

مع هذه التسجيلات أقضى اليوم - كلما سمحت
المشاغل - أجمل الاوقات التى تتيح للمرء أن ينسى ضغط
الحياة وتوترها ومدى وجزرها ، لينتقل لحظات قصارا الى
عالم التوافق والصفاء وسكينة النفس وشفافية الروح .
ولست أعنى بذلك أننى ممن يتخذون الموسيقى وسيلة
للهرب من مشكلات الحياة أو التخفيف منها - وان كانت
قادرة على ذلك بالفعل . فكثيرا ما تكون الموسيقى وسيلة
لحشد طاقة الانسان الروحية على نحو يستطيع معه أن يواجه
مشكلاته بعزم أصدق وشجاعة أعظم . غير أننى لا أميل ،

على وجه العموم ، الى أن أجعل من الموسيقى وسسيلة
لغاية أخرى ، أيا كان جلال هذه الغاية وشرفها ، وحسبى
من التجربة الموسيقية أن تكون غاية فى ذاتها . فان كانت
هذه التجربة تبعث فى النفس طاقات روحية لا عهد للانسان
بها فى حياته اليومية المألوفة ، فان أمثال هذه التأثيرات
لا تعبر عن لب التجربة الموسيقية ، وهى بالنسبة الى هذه
التجربة نتيجة عارضة غير مقصودة . ولن يجد المرء ، لكى
يعبر عن ماهية هذه التجربة ، الا أن يلجأ الى تعبيرات شعرية
صوفية لا تقدم ولا تؤخر ، وان كانت هى كل ما فى متناول
أيدينا اذا شئنا أن نتحدث عن عالم التألف النغمى الفريد .
وعلى من شاء أن يعرف كنه هذا العالم أن يمر بالتجربة
ويبذل الجهد ، وكل ما أستطيع أن أؤكد له أنه لن يندم
على ما فعل .



وأحسب أن هناك مسألتين لو كنت قد استطعت نقلهما
الى ذهن القارئ لكانت هذه الذكريات الموسيقية ، قد
حققت قدرا كبيرا مما هدفت بها اليه . أولى هاتين المسألتين
أنه لا توجد لدى أى مستمع ، شرقيا كان أم غربيا ، مناعة
ضد الموسيقى العالمية ، وأن فى استطاعة كل انسان مرهف
الحس ، أيا كان المجتمع الذى ينتمى اليه ، أن يمر بتجربة
تذوق هذا اللون من الموسيقى وينميها فى نفسه ، وعندئذ
سيدرك أن الفن الموسيقى قادر على أن يقدم اليه ما هو
أروع وأعمق بكثير من الألحان السطحية التى يكتفى بها المرء

أو اقتصر على الاستماع التلقائي الضحل للموسيقى اليومية المألوفة .

أما المسألة الثانية فهي أن الموهبة الموسيقية شيء نادر لا ينبغي أن يضيع سدى ، ومن الواجب كلما بدت تباشيرها أن تبادر الأسرة والدولة إلى تعهدها ورعايتها وتنميتها .
والحق أن الاحساس الذي يغلب على ، كلما رجعت بذهني إلى ذكرياتي في عالم الموسيقى ، هو الاحساس بفرص ضاعت وإمكانات لم تتحقق ، وتجارب لم تعرف طريقها إلى الاكتمال - وهو احساس لا أود أن يتكرر في نفوس الأجيال الجديدة من أبنائنا .

وعلى أية حال ، فإن هذه الذكريات ، وربما هذا الكتاب بأسره ، يسودها طابع « الغتراب » ، لأنها كلها مبنية على تجربة غير شائعة وغير مألوفة في مجتمعنا . ولكن هذا لا يعني أنها لم تكتب إلا لأصحاب التجارب المماثلة . انها ، على عكس ذلك ، موجهة إلى الجميع ، مستهدفة أن تشجع البعض منهم على خوض هذه التجربة الشائقة ، وأن تقنع البعض الآخر بأن يقف من أصحاب هذه التجربة موقف الفهم والوعي وسعة الافق ، ويدرك - نظريا على الأقل - أن للفن أبعادا لا ينبغي بالضرورة أن تكون هي نفس الأبعاد التي ألفها وارتاح إليها . وأيا كان الحكم الذي ينتهي إليه القارئ بعد قراءته لهذه الصفحات فحسبي أن يعلم أنني نقلت إليه ، بصدق وأمانة ، صفحة من حياتي ، وجانباً أعتز به من جوانب نفسي .

الإيقاع بين الحياة والفن

« فى البدء كان الإيقاع »

« هانز فون بيلوف »

حياتنا كلها غارقة فى بحر من الإيقاع لا ينقطع هديره ،
فالكون من حولنا تدور ظواهره فى إيقاع منتظم ، يظهر
أوضح مما يكون فى دورات الافلاك ، وظهور النجوم
والكواكب واختفائها ، وفى تلك « التموجات » التى تتميز
بها ظواهر الحياة ، وذلك النبض الكونى الذى لا يعد نبض
قلوبنا - أعنى دليل الحياة فىنا - الا صدى داخلها له .

ومنذ أقدم العصور أثارت فكرة الإيقاع خيال الانسان
وحفزته على التأمل ، فإذا به يأتى بالنظرية تلو النظرية
لاثبات أن مسار الكون كله لا يعدو أن يكون إيقاعا هائلا
ربما لم تكن حياة الانسان بأسرها الا نبضة واحدة من
نبضاته ، وإذا بفكرة « العود الابدى » - أى المسار
المتكرر للكون من البداية الى النهاية وفقا لنظام ثابت يعود
فيتردد مرات لا نهاية لها ، كل مرة منها تمثل دورة كونية
أو « سنة كبرى » وتشابه الدورات الاخرى فى كل شئ -

تغدو واحدة من أقدم النغمات المتكررة فى الفكر البشرى،
ابتداء من « أنكسمندريس » فى العصر اليونانى القديم
حتى « نيتشه » فى عهدنا القريب .

إن الايقاع حولنا فى كل مكان : يشهد عليه تعاقب
الليل والنهار ، وتكرار أوجه القمر ، وتتابع فصول السنة .
وهو فى داخل أجسامنا حقيقة لا نكر تنظم بواسطتها
شتى وظائفنا العضوية تنظيما دقيقا محكما ، وفقا لفترات
ودورات ثابتة ، تؤكد لنا أن أعق وظائف الحياة ذات
طابع إيقاعى .

بل إن الايقاع ليسود علاقات البشر كلما تجمعوا :
نراه فى تعاقب الاجيال ، وفى التغيير الدورى لأذواق الناس
وميولهم ، بل يراه بعض المؤرخين ذوى النظرة الموسوعية
الشاملة متمثلا فى دورات كبرى تمر كل حضارة بشرية
بمراحلها جميعا على نحو لا مهرب منه . فإذا تعامل الناس
فى مجال الاقتصاد ، وجدوا أمامهم دورات اقتصادية يتناوب
فيها الازدهار والكساد بنوع من الضرورة يكاد يكرن
محتوما .

وإذا ما تركنا المجال الكونى الأكبر ، والمجال البشرى
الأوسط ، جانبا ، وتغلغلنا فى أصغر دقائق المادة ، وجدنا
الايقاع مائلا بوضوح فى سلوك نواة الذرة وجزيئاتها ، وفى
الموجات الكهربية بداخلها ، وفى علاقة الخلية الحية بالبيئة
الحيطة بها .

• فى كل شىء اذن هناك ايقاع • وفى كل مكان ، وعلى جميع المستويات ، تسلك الطبيعة مسلكا متموجا ، وتعود من حيث بدأت فى حلقات أو دورات تتشابه بدرجات متفاوتة ، حتى لقد أكد فنان عظيم ، ودارس متعمق للطبيعة مثل ليوناردو دافنشى أن كل صور الطبيعة ايقاعية متموجة وأن الطبيعة الحققة لكل كائن انما تتمثل فى هذا الارتفاع والانخفاض الدورى الذى يقدمه لنا أنموذج الموجة •

ما الايقاع ؟

فما هو الايقاع اذن ، وما الدور الذى يقسوم به فى الموسيقى وغيرها من الفنون ؟

تشتق كلمة الايقاع rhythm فى اللغات الاوروبية من لفظ rhuthmos اليونانى ، وهو بدوره مشتق من الفعل rheein ، بمعنى ينساب أو يتدفق • وفى اللغة العربية يرجع أن لفظ الايقاع مشتق من « التوقيع » ، وهو نوع من المشية السريعة ، اذ يقال « وقع الرجل » أى مشى سريعا مع رفع يديه • ومن المعروف أن مشية الانسان من أهم الاصول الحيوية التى يرجع اليها الايقاع ، ولكن الأهم من ذلك هو فكرة الحركة بوجه عام ، اذ أنها تظهر فى الأصلين اللغويين العربى واليونانى معا : فالانسياب حركة ، والمشي بدوره حركة • وفى ذلك دليل قاطع على الارتباط الوثيق بين الايقاع والحركة كما تشهد به اللغة ذاتها •

هذا الايقاع الذى يتمثل خارج الانسان وداخله ،
والذى يعبر عن حاجه روحية وعن ضرورة مادية فى الآن
نفسه ، هو عنصر نشعر به جميعا وتحدث عنه ، ونذكر أنه
أول مظهر للحياة فى الموسيقى ، كما هو أول مظهر للحياة
فى الكائنات الحية عامة . ولكن القول ان الايقاع هو
الذى يضيف على الموسيقى حياة واندفاعا ، لا يكفى لكى
يقدم اليها تعريفا وافيا . والحق أن الايقاع واحد من تلك
الظواهر التى يصعب تعريفها لا شئ الا لكونها مألوفة ،
ولأن تأثيرها فىنا ملموس بلا انقطاع . وعلى أية حال
فلن نحاول الآن تقديم تعريف للايقاع عامة ، بل اننا نود
أن نستعرض بعض التعريفات التى اقترحت للايقاع الموسيقى
على وجه التخصيص لكى نستشف منها أهم العناصر التى
يتألف منها ، والتى تضيف عليه كل هذه الاهمية فى كل
فن موسيقى عرفت البشرية منذ أقدم العصور .

كانت أقدم التعريفات التى قدمها اليها فلاسفة اليونان
للايقاع تدور حول فكرة « الحركة » تمشيا مع الاصل
الاشتقاقى للفظ ، كما أوضحناه من قبل .
فالايقاعات قادرة على أن تعبر عن أحوال النفس البشرية
لأنها فى أصلها حركات ، شأنها شأن مختلف الافعال التى
يقوم بها الانسان . وقد تحدث أفلاطون عن الايقاع على نحو
يوحى بأنه يعتمد أساسا على الحركة ، فقال : « انك تستطيع
أن تميز الايقاع فى تحليل الطيور ، وفى نبض العروق ،
وخطوات الرقص ، ومقاطع الكلام » . وظل لهذا الرأى

فى الايقاع تأثيره طويلا ، حتى تحدث القديس أوغسطين فى
 أوائل العصور الوسطى عن الايقاع فوصفه بأنه « فن الحركات
 الجيدة » . كذلك فان كثيرا من علماء النفس فى العصر
 الحديث أرجعوا الايقاع الى مصدر حركى . فعالم النفس
 الألماني « فونت Wundt » يرد الايقاع الى المشى ، وريمان
 H. Riemann يرده الى نبض القلب ، وبوشر K. Blicher
 يرجعه الى الحركات الجسمية ، وكثيرون غيرهم يجمعون على
 أن الايقاع هو قانون الحركة الطبيعية .

ولقد كان من الطبيعي أن يربط المفكرون فى مختلف
 العصور بين الايقاع والحركة . ذلك لأن الحياة التى تسرى
 فيها ، والتى تستمر خلال الزمان ، انما تتجلى فى مجموعة
 متعاقبة من الحركات المنظمة تنظيما بديعا ، كنبضات القلب
 وتناوب الشهيق والزفير فى التنفس ، والمشية الثنائية
 الخطوات فى الانسان ، والرعاية الخطوات فى الحيوان .
 وفى كل هذه الظواهر الفسيولوجية يرتبط الايقاع التلقائى
 الحى بالحركة ارتباطا لا ينفصم . بل ان الحركة هى الظاهرة
 الأساسية فى الكون بأسره ، كما أدرك الفلاسفة منذ أقدم
 العصور . فالحركة والتغير فى المكان والزمان هى عند
 الفيلسوف اليونانى هيرقليطس أساس فهم الكون والحياة
 معا . ولا شىء فى نظره يثبت أو يستقر عند حال ، ومن
 ثم فتناوب الايقاع يسرى فى كل شىء . وكل من ألم بقصد
 من العلم عن سائر فلاسفة اليونان يعلم أن أفلاطون جعل
 الحركة مظهرا أساسيا لعالم المحسوسات (على حين أن

السكون هو المميز لعالم المعقولات) ، وأن أرسطو قد اتخذ من الحركة نقطة بداية لتفسيره للعالم ، ومدخلا أساسيا الى تحليل كل ظواهره . وحين ظهرت الأفكار الآلية الحديثة في الفلسفة ، كان من الطبيعي أن تتخذ الحركة أساسا لتفسير الحوادث الكونية ، سواء منها المادية والروحية .

وهكذا فإن قوام الايقاع الموسيقى هو تلك الظاهرة التي رآها المفكرون ، منذ أقدم العصور ، كامنة في أساس كل تغير يطرأ على الكون ، وكل تجديد وتنوع في الحياة . فبفضل الايقاع تصبح الموسيقى فنا للحركة .



ولكن ، هل تكفى فكرة الحركة لتعريف الايقاع تعريفا جامعا يوضح طبيعته ايضاحا كاملا ؟ الحق أن الحركة وحدها ، وان كانت هي القوة الدافعة لكل ايقاع ، لا تكفى وحدها للكشف عن معناه، إذ أن الايقاع ميسر حركة فحسب، بل هو نوع معين من الحركة ، ولا يمكن أن يكون الانسياب المتدفق للحركة ، دون ضبط أو تنظيم ، هو الذى يمثل الطبيعة الكامنة للايقاع . وعلى ذلك فلا بد من اضافة فكرة التنظيم لكى يزداد معنى الايقاع وضوحا في الأذهان .

وبالفعل نجد هذا المعنى واضحا في أذهان المفكرين منذ أقدم العصور . فأفلاطون كان هو بدوره الذى عرف

الايقاع بأنه « تنظيم الحركة » . أى أنه بعد أن صرح بأن أصل الايقاع حركة حيوية ، أضاف الى هذا العنصر الحيوى عنصرا آخر ذا طبيعة ذهنية أو عقلية ، هو عنصر التنظيم ، الذى هو طريقة تشكيل الحركة المتدفقة وصياغتها فى قالب أو صورة محددة .

وقد ظل لفكرة التنظيم بدورها دور أساسى فى تعريف الايقاع ، بحيث اعترفت بأهميته أحدث التعريفات التى وضعت للايقاع ، فقبل ان « الايقاع مجموع من اللحظات الزمانية الموزعة وفقا لترتيب معين » ، وان « الايقاع هو النظام فى توزيع مدد الزمان » .

ومع اعترافنا بالاهمية القصوى لعنصر التنظيم هذا ، فمن الواجب أن نتساءل : فيم يتمثل هذا التنظيم ، ومن أين جاء ؟ ان فى وسعنا التمييز بين نوعين من التنظيم : نوع نخلقه نحن ، بارادتنا الواعية ، وتكون له فى هذه الحالة طبيعة ذهنية خالصة ، ونوع آخر تقدمه الينا الطبيعة والحياة ذاتهما ، وهو تنظيم نخضع له ونقبله كما هو ، وان كنا أحيانا نسيطر عليه فى حدود معينة . ومن أمثلة هذا النوع الاخير ، مشية الانسان : فهى بحكم الطبيعة تنظيم معين لحركة الانسان ، لا نستطيع أن نغير شيئا من صورته الجوهرية ، ولكننا نستطيع تعديل بعض تفاصيله ، بدليل أن كل انسان يمكنه أن يتحكم فى مشيته ويعدلها - فى حدود معينة - تبعا للظروف . . .

وعلى أية حال فإن أفضل وسيلة لتعريف الايقاع هي تلك التى تجمع بين عنصرى الحركة والتنظيم معا ، بحيث تكون الحركة تعبيرا عن العنصر المادى أو الحيوى فى الايقاع ، والتنظيم تعبيرا عن عنصره الذهنى أو الروحى . وبهذا المعنى يكون الايقاع جامعا بين المادة والروح فى مركب واحد، أو بين المجال العضوى والبيولوجى من جهة، والمجال الذهنى الهندسى من جهة أخرى ، فى توافق وانسجام . فالإيقاع فى أساسه حركة ، ولكن هذه الحركة إذا ظلت حرة طليقة بلا تنظيم لا تكون إيقاعا ، بل لا بد من بدأ يسيطر عليها ويوجهها .



ولكن أية حركة هي تلك التى ينظمها الإيقاع الموسيقى ؟ أهى الحركة التى نألفها فى حياتنا المعتادة حين نتنقل من موضع الى آخر ، أعنى الحركة المكانية ؟ لا شك فى أن الإيقاع الموسيقى ينظم حركة من نوع آخر ، لاشأن لها بالمكان أصلا ، بل هى حركة تتم خلال الزمان . وهكذا نجد لزما علينا أن نشرح فكرة ثالثة تكون عنصرا أساسيا فى فهم الإيقاع ، بل فى فهم الموسيقى ذاتها بوجه عام ، وأعنى بها فكرة الزمان .

فى حياتنا اليومية تتمثل لنا ، دون وعى ، تلك التفرقة التى عبر عنها الفيلسوف الفرنسى برجسون

بطريقة عميقة حين ميز بين الزمان Le temps والديمومة La durée . فحين تفكر فى احساسنا بمضى الوقت نجد فارقا واضحا بين ذلك الزمان الرتيب المتجانس الذى تدلنا عليه مؤشرات الساعة ، وبين ذلك الزمن الحى الذى نعيشه بانفعالاتنا واهتماماتنا ، واكئذ قد تطول فيه لحظات هى - بحساب الساعة الآلى - لحظات قصار ، أو تقصر فيه فترات لا نشعر فيها بمضى الزمان وان كانت الساعة تنبئنا بأن وقتا طويلا قد انقضى .

والزمان هو لب الايقاع الموسيقى ، بل ان الايقاع الموسيقى ربما كان أقوى عناصر الفنون كلها تعبيرا عن الزمان . والواقع أننا حين نعرف الايقاع بأنه تنظيم للحركة خلال الزمان ، انما نعنى بذلك أن الايقاع يقوم بادخال تنظيم معين على ذلك السيل المتدفق من الحركة الزمانية ، بحيث نشعر فى الايقاع بأننا نتحكم على نحو ما فى مجرى الزمان وننظمه ، بدلا من أن ننساب معه دون وعى .

ونحن نشعر جميعا بالزمن الحى ، أو بما يسميه برجسون بالديمومة ، فى مختلف جوانب حياتنا : ففى حياتنا العضوية نشعر بالزمان فى تلك الاحوال الجسمية المتفاوتة التنظيم ، والتي يطلق عليها البعض اسم « الساعة العضوية » . وفى حياتنا الانفعالية نحس بانقضاء الزمان على نحو متفاوت ، تبعا لاحوالنا الوجدانية المتباينة : فتفاد الصبر يطيل الزمان ، بينما السعادة

تقصره ، وقد يضيع احساسنا بالزمان تماما فى حالات
النشوة والوجد . هذا النوع من الزمان الانفعالى كثيرا
ما يتحكم فى طريقة استجابتنا للموسيقى وتجاوبنا معها .
ولما كانت الانفعالات بطبيعتها ذاتية تتفاوت تفاوتاً شديداً
تبعاً للأفراد ، فان احساسنا بالزمان فى الموسيقى يتفاوت
بدوره تبعاً لدرجة حساسيتنا الانفعالية الخاصة ، وقد
يصل فى حالة الاندماج التام ، الذى يقترب من النشوة
الصوفية ، الى فقدان تام للوعى بانقضاء الزمان ، سواء
بالنسبة الى المستمع حين يستغرق فى الانصات للحن جميل
أو الى المؤلف أو العازف حين ينسى المشكلات الفنية
(التكنيكية) التى تثيرها الموسيقى ، ولا يستجيب الا
لوحى الحانه .

ويظهر تأثير هذه الاختلافات الذاتية ، التى ترجع
الى أصول عضوية أو وجدانية فى حياة الفرد ، أوضح
ما يكون فى نظرنا الى عامل السرعة فى الموسيقى
(التمبرو *Tempo*) . هذا العامل ، الذى تشير اليه فى
المدونات الموسيقية عادة كلمات تدل على نوع السرعة
المطلوب أداء القطعة بها ، لا يمكن أن تعبر عنه أية صيغة
كلامية ، مهما كانت دقتها . بل ان الأداء البارع هو ذلك
الذى يتجاوب مع روح المؤلف ويكشف عن الطابع الباطن
لموسيقاه . ومن المعروف أن هناك نطاقاً غير قليل من
الاختلاف داخل الاشارات الواحدة الى السرعة . فالقطعة
الموسيقية الواحدة يقوم بأدائها العازفون المختلفون فى

أزمان مختلفة ، بالرغم من أنهم جميعا يطيعون اشارات السرعة التي وضعها المؤلف . ومن المعروف عن بيتهوفن انه كان يسمح لعازفى قطعه الموسيقية بقدر كبير من الحرية فى الأداء ، فقال مثلا لاحدى عازفات البيانو : « نسيت أعزف هذه السوناتا على طريقتك ، ولكن استمرى فى العزف بهذه الطريقة ، لأنها لا تقل عن طريقتى جمالا » . بل ان البعض يرون أن ايقاع السرعة يختلف تبعاً للامم : فالألماني أبداً من الفرنسى ، والفرنسى أبداً من الايطالى ، وهكذا . . وعلى أية حال فان المثل الأعلى فى هذا المضمار هو أن يندمج القائم بالأداء فى روح العمل الى الحد الذى تكون فيه ذاتيته وذاتية مبدع العمل شيئاً واحداً ، وإن كان الاختلاف بينهما يضافى ، فى أحيان غير قليلة ، أبعاداً جديدة على العمل الفنى .

هذا الاندماج التام فى الاداء يكشف عن جوانب آخر من جوانب العلاقة بين الايقاع الموسيقى والزمان : فعلى الرغم من أن الايقاع هو الذى يشعر المرء بالزمان فى الموسيقى ، فمن الممكن ، اذا استغرق فيه المرء استغراقاً تاماً ، أن يكون مؤدياً الى نسيان الزمان لا الى الاحساس به عن وعى . ولا يقتصر ذلك على القائم بالأداء فحسب ، بل ان المستمع ذاته قد يندمج فى النشوة الموسيقية الى الحد الذى لا يعود يشعر معه بانقضاء الزمن . وهكذا يجمع الايقاع الموسيقى فى آن واحد بين القدرة على تذكرنا بالزمان ، والقدرة على محو شعورنا بالزمان .

الايقاع بين الموسيقى والفنون الأخرى :

تتميز الموسيقى بأنها هي الفن الزماني بالمعنى الصحيح . فالزمان ، كما قلنا من قبل ، عنصر أساسي في تحديد طبيعة الايقاع الموسيقى ، وهو القالب الذي يصاغ فيه اللحن الموسيقى بدوره . ومن هنا كان من المستحيل تصور الموسيقى بلا زمان ، ودون ذاكرة . فلو تخيلنا انسانا حرّم من قوة التذكر الى حد أنه لا يستطيع أن يربط لحظات ماضيه بحاضره ، فإن مثل هذا الانسان لن يستمتع بالموسيقى مهما بلغت درجة حساسيته . ذلك لأن فهم الموسيقى يقتضى أساسا أن يكون لدى المرء حد أدنى من الذاكرة ، يتيح له أن يجمع لحظاتها المختلفة في وحدة واحدة ، بحيث يتذكر الاجزاء السابقة من القطعة الموسيقية وهو يستمع الى اجزائها الحاضرة ، ولولا ذلك لفقدت وحدتها العضوية ، ولما عادت تمثل شيئا ذا معنى بالنسبة اليه . ولا جدال في أن هذه القدرة على الربط بين الماضي والحاضر تتفاوت بنسب الاستعدادات الفردية ، كما تتفاوت تبعا لمقدار الخبرة والمران على الاستماع للموسيقى ، ولكن هناك - كما أوضحنا - حدا أدنى من القدرة على التذكر بدونه يصبح التذوق الموسيقى مستحيلا .

والفن الزماني بطبيعته أقرب الى الطابع الذهني من الفن المكاني ، لأنّ الذهن وحده هو الذي يستطيع القيام بهذه الوظيفة الأساسية : وظيفة الربط بين الماضي والحاضر

فى العمل الفنى الواحد ، على النحو الكفيل بتكوين كل واحد شامل تزول فيه الفواصل الزمنية أو لا يعود لها تأثير فى وحدة العمل الفنى . من هنا كانت الموسيقى فى نظر عدد غير قليل من الفنانين والمفكرين أقرب الفنون كلها الى الطابع الروحى : اذ أن حاسة الاستماع بطبيعتها أقرب الى الانطواء والذهنية ، وأقوى صلة بعالم الانسان الداخلى الباطن ، من بقية الحواس ، فضلا عن أن ما يسمع فى حالة الموسيقى توافق صوتى خالص ، وليس كلاما لغويا محدد المعانى كذلك الذى نستمع اليه فى الشعر .

الموسيقى ، والشعر ، والادب :

لعل هذه العبارة الأخيرة قد أوضحت للقارىء أن هناك صلة من نوع خاص بين الموسيقى والشعر ، ربما كانت أقوى من صلة الموسيقى بأى فن آخر . ذلك لأن الشعر بدوره فن زمانى ، والاداء فيه بدوره صوتى ، ورسيلة تذوقه هى الاستماع ، والايقاع (أو الوزن) يقوم فيه بدور أساسى . كل ذلك يدفعنا الى أن نحاول استطلاع العلاقة بين هذين الفنين بمزيد من التفصيل .

الحق أن العلاقة بين الموسيقى والشعر تبلغ من التشابك جدا أصبح من العسير معه أن يستقر الرأى حول مسألة تحديد أيهما يرد الى الآخر ، وأيها هو الاسبق . فهناك نظريات تؤكد أن اللغة (التى يصاغ فيها الشعر) اسبق من الموسيقى ، وأن أصل الموسيقى هو القسردة

الصوتية اللغوية ، وأن كل إيقاع لدينا يرتد آخر الأمر إلى وقع الاصوات اللغوية . وهناك نظريات أخرى ترى أن الموسيقى هي أصل الإيقاعات جميعا ، لأنها لغة طبيعية لا تقتيد بقواعد اصطلاحية معينة ، يسهل على الجميع فهمها والتأثر بها ، ومن ثم فإن إيقاعاتها هي التي صسبغت إيقاعات اللغة بصبغتها الخاصة، وبالتالي فإن الوزن الشعري قد استمد قواعده ، في البداية ، من الموسيقى .

ومن الصعب إلى حد بعيد أن يستقر المرء على رأى قاطع يحدد به موقفه بين هاتين النظريتين ، لا سيما وأن مثل هذا التحديد يقتضى الرجوع إلى ماضى البشرية السحيق ، والبحث فى الأصول الأولى للغة ، وفى تلك التعبيرات الصوتية الأولى التى ربما كانت تجمع بين طبيعة اللغة البدائية وطبيعة الموسيقى فى آن واحد . ومن الجائز أن الاثنين معا قد استمدا من أصوات كانت تستخدم نوعا من النغم وسيلة للتعبير عن احساس معين ، قبل أن تتخذ اللغة صورتها الكلامية المألوفة . وربما كان هذا هو الأصل الذى تفرعت عنه اللغة ، حين أصبحت الاصوات رموزا لا تقصد لذاتها ، بل تستمد كل قيمتها من اصطلاح الناس عليها واتفاقهم على الربط بينها وبين الموضوعات التى ترمز اليها ، كما تفرعت عنه الموسيقى من ناحية أخرى ، حين أصبحت بعض الأصوات تعد غاية فى ذاتها ، وتكتسب قيمتها من الطابع الكامن فيها ، لا من علاقتها الرمزية بموضوع خارج عنها .

على أننا لو شئنا أن نلتمس لهذه المشكلة حلا في ضوء المراحل التي يمر بها الإنسان منذ طفولته الأولى ، لوجدنا أن الطفل يستطيع عادة أن يتكلم قبل أن يفنى - هذا إذا استثنينا تلك الأصوات التي ربما بدت نغما ، والتي يصدرها الطفل قبل أن يتعلم الكلام (وهى قطعاً نغم شجى فى آذان والديه !) على أننا لو هبطنا فى سلم الحياة أبعد من ذلك ، لوجدنا أن تغريد الطيور يعصد تأييدا للنظرية المضادة ، إذ أنه دليل على أسبقية الموسيقى وإمكان وجودها قبل أن يوجد الكلام . وعلى أية حال فالمشكلة كما قلنا يستحيل حلها فى ضوء المعلومات المتوافرة لدينا الآن ، وربما كان الأجدر بنا أن نركز اهتمامنا على الوضع الحالى فى العلاقة بين الموسيقى والشعر .

ذلك لأن الارتباط بين الموسيقى والشعر ، من حيث الإيقاع ، وثيق الى أبعد الحدود . بل ان الإيقاع الموسيقى ظل خلال قرون طويلة مرتبطا بإيقاع اللغة والشعر بحيث لم تكن هناك تفرقة نظرية بينهما ، وكان الوزن الشعري أساسا للإيقاع الموسيقى ، وظهر ذلك بوضوح فى الموسيقى اليونانية القديمة .

وصحيح أن الموسيقى قد تحررت من وصاية الإيقاع الشعري فيما بعد ، وأصبحت لها إيقاعاتها المستقلة ، ومع ذلك فما زال تأثير الإيقاع الشعري واضحا فى الموسيقى وما زال من الممكن أن نصف الموسيقى بأنها إيقاع شعري ، بغير كلام ، وإن كانت الموسيقى بدورها تمارس تأثيرا

لا يمكن انكاره فى الشعر ، بحيث أصبح ينظر الى دموستيقى
الشعر ، على أنها أهم العناصر المعبرة عن ماهيته .

ومن المعروف أن إيقاع اللغة الكلامية ، والشعرية
بوجه خاص ، كان له تأثيره الكبير فى عدد غير قليل
من الموسيقيين ، ربما كان أشهرهم الموسيقي الروسى
« موسورسكى » ، الذى كان يستلهم قدرا غير قليل من
الحانة - ولا سيما فى أغنياته والاوبرا المشهورة « بوريس
جودونوف » - من إيقاعات اللغة وتنظيم أصواتها ووقعها
وجرسها . أما تأثير الموسيقى على الشعر فلا يحتاج منا
الى اشارة خاصة : اذ أننا نعرف جميعا أولئك الشعراء
ذوى النزعة الموسيقية ، الذين يغلب عندهم وقع الصوت
على معناه ، والذين استعانوا بما تثيره الاصوات من
إيحاءات ، سواء فى رنينها وفى إيقاعاتها ، فجعلوا من
ذلك عنصرا أساسيا فى نقل ما يريدونه من مشاعر
وأحاسيس الى أذهان قرائهم (أو على الأصح الى آذان
مستمعيهم) .

ولقد كانت هذه الصلة الوثيقة بين الموسيقى والشعر
هى التى أدت الى امتزاجهما منذ أبعد العصور . فالفن
القنائى ، الذى هو فن جامع بين الموسيقى والشعر ،
أقدم من الفن الموسيقى الخالص ، والصوت البشرى
- مصوغا فى القالب اللغوى - كان هو أداة التعبير عن
المعانى الموسيقية قبل أن يستعان بالآلات فى أداء مهمة
نقل المشاعر الموسيقية الى نفوس الآخرين .

والواقع أن الغناء يؤدي وظيفة مزدوجة في الموسيقى : فهو من جهة يضمن على الموسيقى « الخالصة » معنى محددا مستمدا من اللغة المعتادة ، ومن جهة أخرى يؤكد عنصر الايقاع بأن يضيف أوزان الشعر وإيقاع الكلمات الى دقات النغم ونبض الاصوات . وربما كان هذا السبب الاخير هو أقوى العوامل التي أدت الى دعم الروابط بين الموسيقى والكلمات ، وهو الذي جعل الغناء فنا أقدم وأوغل في الماضي السحيق من الموسيقى الخالصة . على أن هذا الارتباط - كما هو معروف - ليس دليلا على سذاجة الموسيقى أو بدائيتها ، بل انه لا يزال قائما في أرفع التجارب الموسيقية العالمية ، وما زال الشعر الملحن يحتل مكانته كفن رفيع في الأوبرا والاغنية الراقية ومختلف أنواع التأليف الموسيقي الذي يستعين بالاصوات البشرية . ومن الجدير بالذكر - في هذا الصدد ان أعظم البلاد تقدما في مجال الفن الموسيقي قد شهدت في الآونة الاخيرة محاولات للعودة الى الأشكال الاولى للتألف بين الصوت البشري والموسيقى ، أعنى تلك الأشكال السابقة على الكلمات اللغوية ذات المعنى : فقد ظهرت مؤلفات للموسيقى والصوت البشري ، أو مجموعات الاصوات البشرية ، يستخدم فيها هذا الصوت في ضرورته النقية الخالصة ، أي من حيث هو مجرد ضيحات لا تعبر عن كلمات معينة . وبرر مؤلفو هذا النوع من الموسيقى فكرتهم هذه بأنها تعيد الى الصوت وظيفته الطبيعية ، وتستخدمه استخداما نقييا لا تشوبه شائبة من المعاني العقلية للغة ،

وبذلك يصبح الصوت البشرى وسيلة من وسائل الموسيقى أو آله من آلاتها ، لها خصائصها التي تنفرد بها عن غيرها من الآلات ، وتستغل امكانات هذا الصوت الى أقصى مدى ممكن .

على أن أوضح مظاهر الاتصال بين الموسيقى والشعر هو ذلك التأثير المتبادل في الوحي أو الالهام بين هذين الفنين : فما أكثر الموسيقيين الذين استوحوا الشعر الحانهم ، والشعراء الذين حاولوا أن ينقلوا عن طريق الكلمات حلما هو في حقيقته حلم موسيقي . والحق أن كثيرا من الشعراء والكتاب ، ممن أحسوا بعدم كفاية اللغة للتعبير عن أعماق ما يحسون به ، وشعروا بأن الكلمة ، في تأرجحها وعدم استقرارها ، عاجزة عن أن تنقل ما في صدورهم من أحاسيس ، قد استلهموا الموسيقى كثيرا من أفكارهم ، حتى لقد كان أندريه جيد يتساءل : « بالفرنسية ؟ كلا ، انى أود أن أكتب بالموسيقى » . ومن هنا اشتهر كثير من الشعراء بأنهم « سمعيون » ، مثل ووردزورث ، وكان الكثيرون منهم يعشقون الموسيقى ولا يكتبون بدونها ، وكان صمويل بطر يكتب ويؤلف الموسيقى طوال حياته ، وهو في ذلك شبيه بشخصية فريدة أخرى ، هي شخصية هوفمان ، الذي كان أديبا وموسيقياً ومصورا في آن واحد ، وكان له تأثير كبير في مجموعة الموسيقيين والادباء الرومانتيكيين الالمان . وفي فرنسا كان بودلير من أكبر انصار فاجنر ومن أشد المدافعين عنه تحمسا ، كما كان

ستاندال يعشق الموسيقى الإيطالية ، وربطت الادبيّة جورج ساند مصيرها ، وقتما ما ، بشاعر « البيانو » العظيم شوبان . وعندما ظهر الرمزيون في أواخر القرن ، كانت الموسيقى عندهم « مقدمة على كل شيء » ، وعبر فرلين ورامبو ومالارميّة عن حنينهم الدائم اليها ، وتأثر مارسيل بروست بفاجنر تأثرا عميقا ، وحاول أن يتبع في روايته الضخمة « بحثا عن الزمن المفقود » ، أسلوب « اللحن المميز Leitmotiv » المشهور عند فاجنر .

أما الموسيقيون الادباء فلا يقلون عن ذلك عددا . ولست أقصد هنا أولئك الموسيقيين الذين كانت لهم محاولات أدبية فعلية ، كمقالات شومان أو كتيبات فاجنر « وليست » أو مؤلفات سترافنسكى ، بل ان المقصود هم أولئك الذين تأثرت موسيقاهم بالادب . ومن أهم هؤلاء « باخ » ، الذي أطلق عليه « ألبرت شفيتسر » اسم « الموسيقى » الشاعر . وقد حاول البعض ادراج بيتهوفن ضمن هؤلاء الموسيقيين الادباء ، واستشهدوا بوجه خاص بنهاية السيمفونية التاسعة . ولكن الواقع أن الوحي عند بيتهوفن كان قبل كل شيء وحيا موسيقيا خالصا ، ولم يكن للادب ، أو للصور والخيالات الادبية ، دور كبير في الهامه . فهو لم يكن يفكر في الشعر كثيرا حتى وهو يلحن « أنشودة السرور » . وعلى عكس ذلك كان « ليست » الذي كان للادب دور كبير في تصوره « للقصائد السيمفونية » و « للموسيقى ذات البرنامج » ، التي يعد النص فيها

ذا أهمية رئيسية فى تتبع مجرى الموسيقى • ويحتل ديبروسى مكانة هامة ضمن هؤلاء الموسيقيين ذوى النزعة الادبية ، ويتجلى ذلك فى تلك الصور السيمفونية الشاعرية التى رسمتها عبقريته الخلاقة ، مثل « البحر La Mer » و « مقدمة لعصرية أحسد الفونات Prélude à l'après-midi d'un faune » ، وهى أعمال تمتزج فيها الموسيقى والادب ويتكاملان على نحو يستحيل معه تصورهما منفصلين •

على أن من الضرورى أن نتذكر أن التوحيد بين الموسيقى والكلمات ليس فى معظم الاحيان اندماجا كاملا كهذا ، بل يبدو أن الموسيقى ، حتى حين ترتبط بالكلمات تسير فى اتجاهها المستقل ، ولا تتأثر كثيرا بالكلمات أو تنبثق عنها انبثاقا ضروريا • وحتى لو كان ذلك يحدث ، فلن تكون النتيجة عملا متكاملا رقيقا ، بل ان الاندماج التام بين الموسيقى والشعر لا بد أن يتم على حساب الموسيقى نفسها ، التى قد تنطفئ حرارتها نتيجة للاهتمام الزائد بالكلمات • وهكذا يمكن القول ان الشعر يسعى من جانبه الى الاتحاد بالموسيقى ، وأن هذا الاتحاد يضيف عليه قوة ، ويزيد قدرته التعبيرية والتأثيرية ، على حين أن الموسيقى تسعى الى الاستقلال عن الشعر وتهرب منه ، وربما كان تاريخها كله محاولة للتخلص من التأثير المفرط للادب •

الموسيقى والعمارة :

إذا كنا قد قلنا من قبل أن الإيقاع يظهر أوضح ما يكون فى الفنون الزمانية ، كالموسيقى والشعر ، فليس معنى ذلك أن الإيقاع لا وجود له فى الفنون المكانية . صحيح أن الموسيقى والشعر ، أو الأدب بوجه عام ، هما الفنان الوحيدان اللذان يتميزان فى جوهرهما بالتعاقب ، وهما فى ذلك على عكس التصوير والنحت والعمارة ، لأن العمل الفنى فى هذه الفنون الأخيرة يؤثر فىنا دفعة واحدة ، بحيث يكون الجهد المطلوب من المشاهد فيها تحليليا ، من الكل الى الأجزاء ، على حين أنه فى الموسيقى جهد تركيبى ، ينتقل من الأجزاء الى الكل . كل هذا صحيح ، ومع ذلك فإن تلك الفنون التى لا تدرك فى زمان متعاقب ، لها بدورها إيقاعها الخاص . ففى فن العمارة مثلا ، وهى نموذج الفن المكاني بمعناه الصحيح ، نجد أنواعا من التكرار أو التماثل أو توزيع المساحات والكتل بتوافق وانسجام ، على نحو يؤلف نوعا خاصا من الإيقاع ، حتى لقد وصف البعض الفن المعمارى بصارة أصبحت منذ أن أطلقت عليه مشهورة ، هى أنه « موسيقى متجمدة » . ولو شئنا مثلا للموسيقى معمارية ، أو متسائرة فى تركيبها بقواعد أشبه بقواعد المعمار ، لما وجدنا أفضل من موسيقى « يوهان سباستيان باخ » . صحيح أن الانتقال بين البناء والموسيقى والبناء المعمارى انتقال مجازى قبل كل شيء ، ولكن لا مفر للمرء من أن يذكر فن المعمار

وهو يستمع الى تلك الموسيقى ذات البنيان المتناسك المشيد بدقة وحكام طابقا فوق طابق . ومن الجدير بالملاحظة أن كثيرين ممن كتبوا تاريخ حياة باخ ، قد لاحظوا أنه لا بد أن يكون قد ألم بمعلومات عميقة عن فن العمارة ، وأنه كان يتحدث حديث العارف عن الخصائص الصوتية للكنائس والكاتدرائيات التي تعزف موسيقاه فيها .

والواقع أن وظيفة العمارة ، بالنسبة الى الموسيقى ، لا تقتصر على أن تضمن لها رنيناً صوتياً جيداً ، أو زخرفاً يخلق جواً ملائماً لسماعها - كما هي الحال في الكاتدرائيات بالنسبة الى القداس أو الأوراتوريو ، والمسرح أو القاعة الموسيقية بالنسبة الى الاوبرا أو السيمفونية - بل ان قوانين البناء الموسيقى تؤثر ، على نحو غير مباشر ، في العمارة ، مثلما يؤثر التركيب المعماري في بناء القطعة الموسيقية ذاتها . وقد لاحظ هيجل عن حق أن العمارة ، على خلاف التصوير أو النحت ، لا تستمد نماذجها مباشرة من الواقع الخارجي ، بل تستمد أشكالها من الخيال ، وتشكلها وفقاً لقوانين الثقل الخاصة بها ، وكذلك وفقاً لقواعد التماثل والتوافق الإيقاعي التي تشبه ما نجده في الموسيقى . ومن جهة أخرى فعندما تنفصل الموسيقى عن الشعر ، تتخذ لنفسها بناءً معمارياً واضحاً . وبعبارة أخرى فإن الموسيقى كلما تحررت من الأدب ازدادت اقتراباً من العمارة ، وربما كانت طوال تاريخها تتأرجح بين هذين القطبين .

الموسيقى والتصوير :

يعد التصوير بدوره فنا مكانيا . ومع ذلك فان
لايقاع دوره فى فن التصوير بدوره ، وهو أمر لا يمكن
أن تخطئه عين من تعمق فهم هذا الفن . ذلك لأن الفنان
يجعل من اللوحة قطعة من حياته ، وينقل اليها نبض
أحاسيسه ومشاعره . وصحيح أن الحركة تختلج فى
التصوير طابعا ساكنا متجمدا ، ثابتا فى الزمان ، ولكن
هذه الحركة تكون لها صفة الحيوية الكامنة ، أعنى تلك
الحيوية التى تنبثق ينبابيعها أمام العين الفاحصة التى تندمج
فى العمل الفنى ، ولا تكتفى بالتطلع والمشاهدة السلبية
فحسب .

بل ان المرء ليستطيع القول بوجود عنصر زمانى
معين فى التصوير : اذ أن النسب المكانية تكتسب
قيمة زمانية حين تعمل بعض المساحات على اجتذاب العين
مدة أطول من بعضها الآخر ، وبذلك يكون فى اللوحة
نوع من الحركة الصامتة التى يتمثل فيها بدورها الايقاع .
على أن هذا ليس وجه الاتصال الوحيد بين الموسيقى
والتصوير : فعلى الرغم من أن التصوير يبدو أبعد
الفنون عن الموسيقى ، فإن العلاقات الأكثر خفاء هى التى
تكون فى كثير من الاحيان أوثق العلاقات . وفى استطاعة
العلم أن يقدم إلينا أدلة هامة على نوع الصلة التى تجمع
بين الموسيقى والتصوير .

ان ادراكاتنا السمعية والبصرية ، أى الاصوات
والألوان ، تنتج عن ذبذبات تتفاوت درجة ترددها .
فالذبذبات الصوتية التى تصدم طبلة الأذن تتراوح بين
٢٢ و ٧٢,٠٠٠ ذبذبة فى الثانية . وهذه الذبذبات ذاتها
تؤثر فى شبكة العين ، وتنتج ألوانا تتغير ما بين الأحمر
والقرمزي ، حين يصبح ترددها ما بين ٤٨٣ و ٧٠٨
« تريليون » . ومعنى ذلك أن هذين الفئتين يختلفان
تبعا لتكويننا الفسيولوجى ، لا تبعا للمادة التى تكشف
عنهما . وما الفارق بين الذبذبات السمعية والبصرية الا
فارق فى الدرجة ، بحيث يستطيع الخيال أن يتصور
كائنات لها قوة سمعية أكبر من قوتنا ، تستطيع أن
« تسمع » اللوحات التصويرية ، وأخرى يمكنها أن
« ترى » سيمفونياتنا !

ومن جهة أخرى فمن الممكن أن نتصور وجود نسب
رياضية معينة ، بين درجات تردد الذبذبات التى تسبب
الاصوات والألوان الملائمة لنا فى آن واحد ، وبذلك تكون
هناك علاقة خفية بين الصوت واللون ، أو بين الموسيقى
والتصوير . ومن هنا كانت تلك المحاولات المتعددة التى
بذلها البعض لايجاد صلة بين الفئتين ، « كالأرغن اللونى »
مثلا .

وإذا كانت هذه المحاولات تنتمى ، فى معظم الاحيان
الى مجال الخيال الجامع ، فإن العلاقات بين الموسيقى
والتصوير قد شغلت اهتمام كثير من الموسيقيين الذين

كانت تتراعى لهم ، فى لحظات 'الوحى الموسيقى' ، مناظر
مرئية تؤدى بهم الى تأكيد التوازى بين التصوير والموسيقى .
فكثير من موسيقيى القرنين السابع عشر والثامن عشر ،
من الفرنسين ، كانوا يؤلفون قطعاً موسيقية عن صور
لنساء ، ويسمونهن بأسمائهن ، وفى رأى مؤلفى هذه
القطع (مثل رامو وكوبران Rameau et Couperin) أن
هذه القطع تصور قسماً الوجه ورشاقة الحركات عن
طريق توزيع خاص للإيقاعات والالحان . وفى العهد
الرومانتيكى ظهر الاتجاه الى رسم « مناظر موسيقية » ،
تطورت الى القصيد السيمفونى (مثل رسم صور موسيقية
عن الوطن ، أو أحد أنهاره ، كالدانوب أو الفولتافا ، أو
اقليم فيه مثل ايبيريا ، الخ) وأخذ التوزيع الاوركستراالى
يستخدم على نحو متزايد فى « تلوين » القطع الموسيقية
حسب التعبير الشائع فى لغة الموسيقيين أنفسهم . وهنا
نجد أن الكلمة التى أطلقها نيتشه على فاجنر ، والتى
وصفه فيها بأنه « من حيث هو موسيقى » ، ينبغى أن يدرج
ضمن المصورين ، - هذه الكلمة تصدق فى واقع الامر على
عدد كبير من الموسيقيين ، مثل ليست ، وديبوسى ،
وريمسكى كورساكوف ، وسترافنسكى ، وكثير غيرهم .
وفى مقابل الموسيقيين المصورين ، نجد عدداً اكبر
من المصورين الموسيقيين . فقد كان بعض المصورين يمارس
الموسيقى أو الغناء ، مثل دافنشى ، وتانتوريه Tintoret
كما أكد ميكلانجلو أن اللوحة الجيدة ينبغى أن تكون
« موسيقى ولحنا » .

وقد لاحظ البعض وجود تواز بين الاتجاهات فى الموسيقى وبين تيارات التصوير فى عصور معينة ، فأكدوا أن هناك موازنة بين تصوير فاتو Watteau والحان كوبران ، أو بين جماعة التكعيبية Cubism وجماعة الستة Les six ، أو بين سترافنسكى والسيرريالية الخ . . بل ان البعض قد أجرى مقارنات بين هاندل وجوتو Giotto ، وبين باخ وليوناردو دلفنشى ، وبين بيتهوفن وميكلانجلو (وفى هذه الحالة الاخيرة ، أجرى البعض مقارنات تفصيلية بين سيمفونية بيتهوفن التاسعة وبين تصوير ميكلانجلو للكنيسة السستينية) ، وكذلك بين موتسارت ورافاييل ، ولاحظوا فى هذه الحالة الأخير أن هذين الفنانين قد توفيا فى نفس السن ، وبسبب نفس المرض ، وكانت لديهما نفس الفكرة عن الجمال فى ذاته ، المبني على الاستمتاع برشاقة الخط أو النغمة .

تلك ، على أية حال ، مقارنات قد لا تكون تفاصيلها - مهما بدت مقنعة - مقبولة لدى الجميع ، ولكنها تدل على وحدة عميقة فى المنبع الذى يستقى منه الفنان فى جميع الميادين ، ولا سيما الموسيقى والتصوير ، وحيه والهامه .

الموسيقى والرقص :

- على أن هناك فنا آخر - يمكن أن يعد من بين الفنون المكانية - يحتل فيه الايقاع الاهمية الاولى ، بل يعده البعض أقوى الفنون كلها ارتباطا بالايقاع ، وأعني به الرقص .

وكلنا نعرف تلك التسمية التى تطلق فى بلادنا على أنواع معينة من الرقص ، وأعنى بها تسمية «الرقص التوقيعى» كما نعرف أن أول وأبسط مبادئ تعلم الرقص هو الاحساس بالإيقاع والتجاوب معه والانفعال به .

لقد كان الرقص مرتبطا بالموسيقى منذ أقدم العصور ، ولا يكاد يوجد حد فاصل بينهما فى التجارب الفنية لكثير من الجماعات البشرية التى تقسم حياتها بالبساطة . فدى الطبول أو التصفيق بالأيدي ، فى الريف المصرى مثلا ، يندر أن يكون غاية فى ذاته ، بل هو فى كل الأحيان تقريبا وسيلة إيقاعية لتنظيم حركات الرقص . بل إن الارتباط بين الموسيقى والرقص كان فى بعض المجتمعات يتخذ مظهرا مقدسا ، إذ كان جزءا لا يتجزأ من صميم الشعائر الدينية التى تؤديها الشعوب البدائية تقربا إلى الآلهة أو تمجيذا للطبيعة . وما زلنا حتى اليوم نرى الزنوج فى أمريكا يلجأون إلى الرقص المصحوب بالموسيقى أو بالغناء تعبيرا عن مشاعرهم فى أكثر المواقف جدية وأبعدها عن السطحية أو الاتجاه إلى الترفيه والتسلية : كما هى الحال فى المظاهرات التى تطالب بالحقوق المدنية، أو التى تحتج على التفرقة العنصرية أو على الفقر أو حرب فيتنام .

ونتيجة لهذا الارتباط الوثيق بين الرقص والموسيقى كان الأقرب إلى الصواب أن نصفه بأنه فن مختلط مشترك يجمع بين التعاقب الزمانى والتشكيل المكانى . فهو لا يستطيع أن يوجد بدون الموسيقى ، التى تملك قوة

محركة لا تقاوم ، وتدفع الجسم - بفضل ايقاعها - الى تتبع مجراها والانقياد له . ولكن حركة الموسيقى بدورها تستمد من الرقص الذي يضاف عليها حيويتها وقوامها . بل ان من الباحثين من يرون أن الرقص كان ، بالنسبة الى الموسيقى الغربية ، أحد عاملين كان لهما فى تطورها أكبر الأثر ، أما العامل الآخر فهو الكنيسة المسيحية . ومن الفسريب ، والجدير بالذكر ، أن تأثير الرقص كان مضادا لتأثير العقيدة المسيحية : إذ أن الاول أعطى الموسيقى جسدا ، والثانية أعطتها روحا . ومن هنا كانت محاربة الكنيسة للرقص ، حتى فى داخل الموسيقى نفسها ، ومحاولتها أن تجعل للموسيقى روحا مستقلة عن جسمها الايقاعى .

ومع ذلك لم تنجح جهود الكنيسة فى الفصل بين هذين الفنين اللذين يرتبطان فى أصل واحد مشترك ، ويعبران معا عن الشعور تعبيرا تلقائيا . بل أن الرقص قد ظهر ، حتى فى الاغاني الدينية الشعبية ذاتها ، منذ القرون الوسطى ، وأصبح بناء هذه الاغاني يتخذ فى كثير من الأحيان طابعا راقصا . وعن طريق تأثير البناء الراقص أمكن ايجاد توازن بين العاملين الحسى والروحى فى الموسيقى ، وانعقد لواء النصر للاتجاه الى تأكيد أهمية الرقص فى فن الباليه ، الذى يمتزج فيه ايقاع الموسيقى بايقاع الجسم البشرى وينزوعه الى التسامي بمادة البدن والتغلب على ثقل الجسم وجاذبية الارض . وظهر عدد من الموسيقيين الذين

خصصوا أحسن وأهم ما الفوه من أعمال لموسيقى الباليه
ابتداء من رامو Rameau حتى سترافنسكى Stravinsky

وفيما بين تلك التجارب البدائية الساذجة ، وذلك
الفن الرقيق ، فن الباليه ، نجد الارتباط بين الرقص
والموسيقى يتمثل بأوضح صورة فى دقات الارجل التى
نصاحب بها الانغام ذات الايقاع المنتظم ، وفى تحركات
الايدي وتمايل الجسم ، التى يعبر بها المستمع عن انسجامة
بالموسيقى وتجاوبه معها . وربما كان الأهم من ذلك حركات
قائد الاوركسترا التى هى فى شكلها الظاهر نوع من
الرقص ، ولكنها فى باطنها موسيقى متحركة فى المكان ،
وفى صميمها ايقاع ولحن وتوافق نغمي . انها حركات
جسمية ومادية ، ولكنها تهفو الى عالم روحى خالص ، ومن
هنا كانت حلقة اتصال بين المادة والروح ، ومحاولة للتعبير
عن الماهية الروحية لفن نقي مجرد ، عن طريق الجسم الملموس
والمشهور . وهى أيضا حلقة اتصال بين الايقاع الزمنى
والمكانى : اذ أن اشارات اليد والجسم تتم فى المكان ، وتشغل
حيزا منه ، ولكنها فى الوقت ذاته تنظم مسرى الانغام فى
الزمان وتنفذ الى أعماق المعنى الباطن للموسيقى الذى
لا يتصل بعالم المكان والمادة من قريب ولا من بعيد .



وهكذا يتبين لنا من المقارنة السابقة مدى تعدد
جوانب الموسيقى وتنوع علاقاتها بالفنون الأخرى ، كما

يكشف عنه الايقاع فى الموسيقى وفى سائر الفنون . انها تتفق مع التصوير فى ايقاع صامت يميز هذا الاخير ، وتخضع لنفس قواعد البناء التى يخضع لها فن المعمار ، وتستعير من الرقص رشاقته وانتظام خطواته ، وتكتسب من جرس الشعر لحنا ، فضلا عن انها تستلهم هواجس التصوف حينما ، وأحاسيس الجنس والجسد حينما آخر . انها ، بالاختصار ، تبدو محاولة كبرى لتحقيق الوحدة فى الانسان ، وتصل فى ذلك الى أعماق فى النفس لا يعرفها ولا يبلغها فن غيرها .

على أن هذه الروابط التى تجمع بين الموسيقى وسائر الفنون قد أصبحت ، فى الموسيقى العالمية ، صفات باطنة تؤلف جزءا لا يتجزأ من طبيعة هذا الفن العظيم . أو هى بعبارة أخرى ، روابط داخلية وليست روابط خارجية يستعير عن طريقها هذا الفن خصائص يفتقر اليها من فنون غيره . وبهذا بلغت الموسيقى العالمية حدا من التعقد وتنوع الجوانب جعلها فنا مكتفيا بذاته الى حد بعيد . من أجل ذلك ، ونتيجة لما تقتضيه من جهد وانتباه من السامع ، كان من الصعب فى نظر الكثيرين أن تتحد هذه الموسيقى المتكاملة المكتفية بذاتها مع أى فن آخر من أجل خلق وحدة حقيقية . فهناك كثيرون لا يرضون عن محاولات الادماج العالية بين الموسيقى وبين فنون أخرى كالأوبرا والسينما والباليه . ذلك لأن الجانب البصرى من العرض يشتمل الذهن ويصرفه عن الموسيقى التى يستحيل أن تكون

مجرد أداة للترفيه (الا فى أنواع « كالأوبريت » الخفيفة مثلا ، حيث يستطيع المشاهد بسهولة ان يورع انتباهه بين المرئى والمسموع) وربما لم تكن لدينا القوة الروحية التى تساعدنا على ستياعاب ن ن قوامه تعبيرات متعددة وعميقة فى آن واحد ، بل ان من الجائز ألا يكون التأزر بين حواسنا كاملا الى الحد الذى يسمح بأن تستمتع الاذن والعين معا ، وبقدر متساو من العمق ، بالعرض الذى يجمع بين الموسيقى وبين التمثيل والغناء أو الرقص .

ومن هنا كان من حق المرء أن يتساءل (على المستوى النظرى على الأقل) : وما الداعى الى هذا التآزر ما دامت الموسيقى تبعث فينا متعة كاملة ؟ هل يستطيع أى فن آخر أن يضيف شيئا ، أو يزيد شيئا ، على التأثير الذى تحدثه سيمفونية كبيرة مثلا ؟ ألسنا نجد فيها عالما كاملا يشتمل على كل عناصر المتعة الجمالية ، حتى العنصر التشكيلى ذاته ؟ وبعبارة أخرى ، فاذا كانت الدراما الاغريقية قد نجحت فى الجمع بين العناصر الفنية كلها فى مركب واحد ، فهل يحتاج العصر الحديث الى احيائها فى الوقت الذى تستطيع فيه الموسيقى وحدها أن توفق بين هذه العناصر ؟ تلك مسألة كان للموسيقى الالمانى الكبير « ريشارد فاغنر » فيها رأى خاص ، ناقشناه فى كتاب آخر من هذه السلسلة : (« ريشارد فاغنر » . المكتبة الثقافية ، رقم ١٣٤ . ص ١٠٢ - ١١٧) .

الايقاع فى التاريخ ، وبين الشعوب :

إذا رجعنا فى الزمان الى المراحل القديمة للمدنية ، وجدنا الايقاع الموسيقى يرتبط بأصلين لكل منهما طبيعة تناقض طبيعة الآخر : فهو من جهة يرتبط بالشعائر والطقوس الدينية ، ويكون جزءا لا يتجزأ من مظاهر العبادة أو من الطقوس السحرية التى تجعل محلها ، وهو من جهة أخرى يرتبط بأداء العمل الجسمى اليومى ، وبالحركات الجسمية التى يؤديها الناس أثناء قيامهم بمختلف الاعمال المادية . وهكذا يتضافر الاصل الروحى مع الاصل المادى فى تحديد منشأ الايقاع منذ أقدم العصور .

ولو تأملنا المجموعات الرئيسية التى تنقسم إليها البشرية ، لوجدنا أن نظرتها الى الايقاع ، ومكانة الايقاع بين فنونها ، تختلف الى حد بعيد : اذ يحتل الايقاع المكانة الاولى بين عناصر الموسيقى جميعا لدى الشعوب الزنجية . وفى الشعوب الشرقية تظل للايقاع مكانة كبرى ، ولكن اللحن melody يحتل مكانة مساوية له ، أما فى الشعوب الغربية فإن أهمية الايقاع تتضاءل الى حد ما ، وتبرز أهمية اللحن ، بينما يضاف عنصر جديد هو التألف الصوتى أو الهارمونية .

ففى الشعوب الزنجية تنتشر آلات الايقاع انتشارا كبيرا ، بل هى فى كثير من الاحيان تقوم وحدها بوظيفة الأداء الموسيقى المتكامل (فضلا عما يؤديه الايقاع فى حياة

الغابة من وظائف أخرى غير الوظيفة الموسيقية ، اذ يستخدم في التحذير والاتصال والاستنفار للقتال ، الخ) • وحتى اذا ظهر فى هذه الموسيقى لحن فان الغرض منه يكون عادة تأكيد الايقاع واظهار مواضع القوة والضعف فى دقاته • وربما ظهر اللحن من قلب الآلات الايقاعية ذاتها ، نتيجة لاختلاف خصائصها الصوتية ، من حيث ارتفاع الصوت أو انخفاضه ، وضيقه أو اتساعه •

ويتميز الايقاع الزنجى بتغلغل جذوره فى الاصول العضوية والحيوية للانسان • فهو ليس ايقاعا عقليا أو لحنيا كايقاع الموسيقى الغربية • انه وثيق الصلة بالحركات الجسمية التى تؤدى فى العلقوس وفى العمل وفى مختلف الوظائف الحيوية ، وفى أعمال الحرب والهجوم والدفاع • وكما يتأثر الايقاع بالحياة فانه يؤثر من جانبه فى الحياة ، اذ أنه يثير استجابات جسمية قوية ، وقد يصل تأثيره الى حد النشوة التى ينسى فيها المرء فرديته ويندمج فى الكل ، أو فى الطبيعة ، اندماجا كاملا • فالايقاع الزنجى منبه للحواس ومثير للخيال ، وهو يجعل من الفرد مجرد عضو فى جماعة تمتلكها كلها النشوة المتدفقة • والحق أن المرء لن يكون مغاليا اذا قال ان الجنس الزنجى يمثل ، فى عالمنا الحديث ، مستودعا للقوى الحيوية الاصيلة التى خبت جذوتها الى حد بعيد فى بقية الاجناس ، وحسبنا على ذلك دليان : امتيازهم فى الموسيقى الايقاعية ، ولا سيما موسيقى الجاز ،

وتفوقهم المذهل فى الالعاب الرياضية التى تقتضى جهدا
وطاقة جسمية جبارة . فاقتراب هذا الجنس من المنابع
الاصيلة للطبيعة يشهد بأنه لا يزال يختزن من طاقة
الحياة قدرا كبيرا ، وبأنه أقرب الاجناس البشرية الى ذلك
الينبوع المتدفق الذى يشارك به الانسان فى الطبيعة ،
ويندمج فى مجراها النابض بالحياة .

ويمكن القول ان انتشار موسيقى الجاز فى كثير
من المجتمعات الغربية الحديثة انما هو رد فعل على الابتعاد
المفرط عن الاصول الحيوية - ذلك الابتعاد الذى حتمته
حياة الانسان المدنية ، والبيئة الحضرية المصطنعة التى
تسود المجتمعات المتقدمة فى التصنيع . فليس من قبيل
المصادفات أن يكون الجاز أوسع انتشارا فى أمثال هذه
البيئات . واذا كان التفسير الشائع لموسيقى الجاز هو أنها
موسيقى سهلة ، سطحية ، خفيفة ، تصلح للعامل المرهق
المكدود ليسرى بها عن نفسه فى وقت فراغه بعد يوم عمل
شاق ، فان هذا ليس الا جزءا من التعليل الكامل : اذ أن
هذه الموسيقى هى فى الوقت نفسه محاولة لتنبية الحيوية
والحس اللذين أصبحا خاملين فى انسان المجتمع الصناعى ،
وهى رد فعل على المبالغة فى المعقولية المنظمة التى تباعد
بين الانسان وبين تلك الجذور الضاربة فى أعماق
الحياة .

اما فى الشعوب الشرقية فان للحن ، الى جانب
الايقاع ، دورا عظيم الأهمية . واذا كان من الصعب أن

نجمع بين الشعوب العربية والهندية والصينية واليابانية
فى وحدة واحدة ، ونصدر على موسيقاها حكما عاما ، فانا
نستطيع مع ذلك أن نحكم بأن هذه الموسيقى ايقاعية ولحنية
فى أساسها ، وأنها لا تلجأ الى عنصر الهارمونىة الذى
يكاد يكون وقفا على الموسيقى الغربية منذ أوائل العصر
الحديث أو أواخر العصر الوسيط .

وفى كثير من هذه الشعوب الشرقية يرتبط الايقاع
بالشعائر الدينية أوثق الارتباط ، كما هى الحال فى الهند
وفى كثير من بلاد الشرق الاقصى ، على حين أنه يرتبط عند
بعضها بالرقص ، كما هى الحال فى الشرق العربى . وعلى
حين أن الحركات الجسمية المصاحبة للايقاع تتخذ فى الحالة
الأولى مظهرا روحيا صوفيا ، فانها فى الحالة الثانية تتخذ
مظهرا جسديا واضحا .

وأخيرا ، ففى الشعوب الغربية يزداد الايقاع خفاء
وغموضا ، ويندمج اندماجا وثيقا بالكل المعقد الذى يكونه
اللحن والهارمونىة ، ومن هنا كان اضطباعه بطابع
عقلانى يبعد به عن الحسية . ومع ذلك فان موسيقى
الغرب يحاولون ، كما قلنا ، أن يزيدوا من حيوية
موسيقاهم باقتباس الايقاعات الزنجية ، وزيادة تنوع
مقاماتها بالاقتراب من المقامات الشرقية ، حتى أصبح البحث
عن التجديد غاية فى ذاتها عند كثير من الموسيقيين المعاصرين
أو أشباه المعاصرين .



وفى وسعنا أن نتناول المسألة السابقة من زاوية أخرى ، هي زاوية الأهمية النسبية للإيقاع بين بقية عناصر الموسيقى . ذلك لأن الإيقاع يكون مع اللحن ، وكذلك مع الهارمونية فى الموسيقى الغربية ، وحدة لا تنقسم . وإذا جاز لنا أن نمثل الإيقاع من حيث هو حركة حيوية بالخط ذى البعد الواحد ، فإن اللحن يمثل بالمسطح ذى البعدين ، إذ أن المسافات الصوتية ، فى ارتفاعها وانخفاضها ، هي التى تحدد طبيعة اللحن ، ومن ثم كان اللحن يتحدد على أساس نغمة القرار من جهة ، والنغمة اللحنية التى تبتعد أو تقترب من نغمة القرار من جهة أخرى ، وبهذا المعنى نقول أنه ذو بعدين . أما الهارمونية أو التآلف الصوتي فلها ثلاثة أبعاد ، لأنها تضيف إلى اللحن عنصر العمق ، أى تزامن الأصوات المتألفة وتناغمها فى الوقت الواحد . وإذا كان اللحن الإيقاع يعتمد على القوة الحيوية الدينامية فى الإنسان ، فإن اللحن يعتمد على حساسيته النفسية ، على حين أن التآلف والتوافق يحتاج ، بالإضافة إلى العنصرين السابقين ، إلى تصور ذهنى للتناسب بين الأصوات . أى أن الإيقاع أقرب العناصر الموسيقية إلى الحيوية والجسمية والحياة العضوية ، والهارمونية أبعدا عنها ، وأقربها إلى حياة الإنسان الذهنية . الأول مرتبط أوثق الارتباط بالحركة المتوتبة ، بينما الثانى - مأخوذاً على حدة - أقرب إلى السكون . أما اللحن فهو فى كلا المجالين وسط بين هذا وذاك ، وهو على الدوام معتمد على حساسية الإنسان ومشاعره الوجدانية .

وأخيرا ، فبوسعنا أن نقوم بالمقارنة السابقة من زاوية ثالثة ، فنقول ان الازمنة التى يكون للجسم الانسانى فيها قدره المعترف به هى تلك التى يزدهر فيها الايقاع . وحسبنا أن نشير فى هذا الصدد الى العصر اليونانى ، الذى كانت فنونه تقلد جسم الانسان وتصوره ابداع تصوير . وتكتشف عناصر الجمال والتوافق فى تفاصيله وفى التناسق الذى يؤلفه . وفى هذا العصر كان للايقاع المكانة العليا فى الموسيقى ، بل يمكن القول ان الايقاع كان هو الدعامة التى تقوم عليها وحدة الفنون ، من موسيقى ورقص ودراما ، فى العصر اليونانى .

ولكن ظهور المسيحية أدى الى فصم هذه الوحدة ، اذ أن المسيحية غلبت النفس على الجسم ، ورفضت الرقص الذى نظرت اليه على أنه فن جسمى ودنيوى ، كما قللت من قيمة الدراما بوجه عام ، وبذلك قضت على الوحدة التى عرفتها الفنون فى العصور القديمة . وأدى انتشار القيم الدينية ، بعد ظهور المسيحية ، الى تغليب العنصر الاخلاقى على العنصر الجمالى ، وتأكيد المضمون على حساب الشكل ، والروح على حساب المادة .

ولكن الأمر الذى ينبغى أن ننتبه اليه هو أن فصم هذه الوحدة بين الفنون ، وتجاهل الايقاع المرتبط بالحياة وبالجسم ، كان له اثره العظيم فى انعاش الموسيقى : ذلك لأن الموسيقى كانت هى الفن الوحيد الذى استطاع أن يصمد لهذا التغيير الجديد فى القيم ، وفى النظرة السائدة

الى الحياة والعالم . فهي فن يستطيع أن يعيش دون أن يتصل بالجسم اتصالا مباشرا ، لأن الجسم لا يشترك في أدائه بصورة ملحوظة ، ولأن نتاجه النهائي ذو طبيعة غير جسمية ، وغير مرئية أو ملموسة ، في أساسها . وحى فن لا يقدم ، في بعض أنواعه على الأقل ، إحياءات جسمية مباشرة . ومن هنا كانت الموسيقى وحدها ، من بين الفنون الإيقاعية جميعا ، هي التي استطاعت أن تظل باقية في تصنيفات العصور الوسطى للفنون : إذ نجدها واحدة من « الرباع quadrivium » ، مع الحساب والهندسة والفلك ، أى ضمن علوم الاستدلال الخالص . وكان من رأى القديس توما الأكويني أنها « تحتل المرتبة الأولى بين الفنون الحرة السبعة ، وأنها أرفع العلوم الانسانية » .

ولقد وجدت المسيحية في الموسيقى وسيلة للتأثير في النفس مباشرة ، دون تصوير مادي ، فأخذت تعمل ببطء على أن تجعل منها فنا مستغلا عن الشعر والرقص ، قادرا على أن ينفذ الى مجالات لا تنتمى الى العالم المحسوس ولا تعبر عنها كلمات اللغة اليومية . وفي نهاية الامر ادخلت المسيحية الموسيقى في شعائرها وطقوسها ، وبذلك اكتشفت أسمى دلالاتها ، التي هي دلالة (وحية في أساسها . فالموسيقى تصل مباشرة الى القلب ، وأنغامها تبدو كما لو كانت تهبط من السماء ، وتنفذ الى أعماق النفس البشرية ، وليس أدل على استعانة المسيحية بها في تحقيق أغراضها الخاصة ، من أن أحد البابوات ،

وهو القديس جريجورى ، قد خلد اسمه فى التاريخ بأن
اعطى اسمه لأحد أنواع الغناء الشعائرى .

وفى القرن الثالث عشر وقع أهم حدث فى تاريخ
الموسيقى الغربية ، وهو ادخال الهارمونية ، التى أضفت
على الموسيقى بعدا جديدا لم تعرفه فى الأزمان السابقة ،
أو فى غير الحضارة الغربية من الحضارات . والواقع أن
التناسب كان عكسيا ، فى الفترة التى نتحدث عنها ، بين
الاهتمام بالايقاع والاهتمام بالهارمونية . فقد ربطت
الكنيسة ، كما رأينا ، بين الايقاع وبين الجسد والحيوية
الحسية (ولم تكن فى ذلك مخطئة كل الخطأ) ، واتجهت
فى مقابل ذلك الى تأكيد العالم الباطن ، وعنصر العمق
فى الانسان . وهكذا يبدو أن روحانية الكنيسة مسئولة
الى حد بعيد عن اكتساب الموسيقى الغربية طابعها الهارمونى
المعروف .

وازداد هذا الاتجاه وضوحا فى العصور الحديثة ،
التي أضيف فيها الاهتمام بالعقل الى الاهتمام بالروح ،
والتي كون الانسان لنفسه فيها بيئة أغلبها صناعى .
يبتعد بها عن منابع الطبيعة الاصلية ، وكان لذلك أثره فى
الاقلال من ظهور الايقاع ، وزيادة الهارمونية عمقا وتعقيدا .
واذا كانت بعض ألوان الموسيقى الحديثة تعود الى تأكيد
الايقاع ، فما ذلك — كما قلنا — الا محاولة من الانسان
الغربى للتخلص من ذهنيته المفرطة ، وللرجوع — فى
لحظات قصار — الى تلك المنابع الاولى التى كادت حضارة
الانسان الحديث أن تنساها .

ولا يعنى عدم ظهور الايقاع فى هذه الموسيقي الحديثة أنه أصبح فيها عنصرا ضئيل الشأن ، بل انه قد تحول فيها الى « ايقاع مضمر » - ان جاز التعبير - بعد أن كان ظاهرا ، صريحا بل صارخا فى بعض الاحيان .
فما زال الايقاع ينظم حركة الموسيقى خلال الزمان ، وما زال هو والهارمونية يكونان جسد الموسيقى وروحها ، أو عنصر الحركة وعنصر السكون فيها ، ومن خلال التآلف بين هذين العنصرين ، الاستاتيكي والديناميكي ، المادى والروحى ، تتقدم الموسيقى الغربية الحديثة وتغزو ميدانا بعد ميدان ، وتكشف عن أعماق مجهولة فى نفس الانسان .



بالايقاع اذن تربطنا الموسيقى بالمنابع العميقة للحياة ، وفى هذه الحقيقة ربما كان يكمن سر ذلك التأثير الذى تمارسه الموسيقى فى نفوسنا ، بل فى أجسامنا بدورها . ليس من الجائز أن يكون ايقاع الموسيقى حلقة اتصال بيننا وبين ذلك الايقاع الكامن فى أعماق الطبيعة والكون ؟ أليس ذلك النبض الذى يسرى فى أرواحنا وأبداننا بفضل 'الايقاع' الموسيقى ، انعكاسا لنبض الحياة ذاتها فى داخلنا ؟ تلك على أية حال أسئلة يكفى أن يطرحها

المراء دون أن يحاول تقديم اجابة قاطعة عنها ، لأن الاصول
الحيوية للغن ما زالت بعيدة عن متناول البحث العلمى
الدقيق . وعلى أية حال فحسبنا أن نكون قد أكدنا الارتباط
الوثيق بين الايقاع فى الموسيقى وايقاع الحياة ، وقد مننا
لمحة عن ذلك النبض الخفى الذى يسرى فى الكائن الحى
فيحركه ويبعث فيه قوة متجددة ، ويسرى فى النفس
البشرية فتستجيب له بكل ملكاتها ، وتتخذ استجابتها
شكل مجموعة رائعة من نواتج الروح ، ربما كانت أسمى
ما استطاع به الانسان أن يحقق لنفسه مكانة ترتفع به
فوق سائر الكائنات .



علم الآثار الموسيقية (٩٧)

يشاء سوء حظ الموسيقى أن تكون أكثر الفنون تعرضا للنسيان والاندثار . ذلك لأن كل حضارة سابقة تترك من بعدها آثارا مادية ملموسة تتيح للعلماء دراستها وتحليلها وإعادة تصور نمط الحياة السائدة فيها ، أما الموسيقى التي كانت تعزف وتسمع في الحضارات الغابرة فانها تظل صامته الى الأبد . وهكذا يستطيع عالم الآثار أن يهتدى الى أدوات مصنوعة أو تماثيل منحوتة ، أومبان أو رسوم يسترشد بها في فهمه للتاريخ العام ، ولتاريخ فنون كالنحت والتصوير والعمارة ، أما عالم الآثار الموسيقية فلا يجد الا الصمت المطبق . وأقصى ما يستطيع أن يعثر عليه ، آلة موسيقية أثرية ، قد تكون محطمة وفي حالة لا تصلح للاستعمال ، فيقف أمام الآلة الخرساء عاجزا عن بعث النطق والحياة فيها . أما الوثائق المكتوبة فلا تفيد في هذا المجال كثيرا : ذلك لأنك لو وصفت قطعة موسيقية بالوف الصفحات من اللغة الكلامية ، فلن

(*) «النقالة» ، العدد ٩٩ ، ٦ / ١٩٦٥ .

ويمستطيع القرن العشرون أن يفخر بأن موسيقاه
ستظل محفوظة الى الأبد ، بفضل أساليب التسجيل التي
ظهرت بدايتها الأولى مع مطلع هذا القرن . كذلك فان
موسيقى القرن التاسع عشر لا تزال حية في أذهاننا لقرب
العهد بها . ويصدق هذا الحكم ، الى حد بعيد ، على
موسيقى القرن الثامن عشر وربما السابع عشر أيضا ،
وان تكن بعض قواعد الأداء الموسيقي لأعمال هذين القرنين
تحتاج الى دراسات خاصة . فاذا ما رجعنا الى الوراء أبعد
من ذلك ، أى الى عصر النهضة ، والعصور الوسطى ،
واليونان القديمة ، والحضارة المصرية والهندية والصينية
القديمة ، وجدنا أنفسنا فى مجال مجهول لا يقودنا فيه
الا عالم الآثار الموسيقية . ومع ذلك ، فان طموح العلماء
فى هذا الميدان قد امتد ، فى الآونة الأخيرة ، لا الى جمع
الوثائق الخاصة بالموسيقى فى الحضارات الغابرة فحسب ،
بل الى محاولة بعث هذه الموسيقى حية من جديد ، واعادة
الحياة الى الأصوات التى اعتقد الجميع انها أصبحت
خرساء الى الأبد .

وهكذا فان علم الآثار الموسيقية ، بعد أن كان علما
صامتا لا يكاد يتصل بالموسيقى ذاتها فى شئ ، أصبح
يشتمل على عنصر الأداء والاستماع الى جانب عنصر
الدراسة النظرية الخالصة . وفى سبيل تحقيق هذا

الهدف يلجأ العلماء الى أى أثر أو دليل يجدونه مفيدا .
ولكن لما كان وصف الأصوات الموسيقية بالكلمات اللغوية
من أصعب الامور ، فانهم عادة يفضلون الادوات الموسيقية
المصنوعة على الوثائق المكتوبة ، كلما كان هناك تعارض
بين شهادتيهما .

ومن الطبيعى أن صعوبة الاهتمام الى الموسيقى
الحقيقية كما كانت تعزف فى عصور غابرة تزداد كلما
كانت هذه العصور أوغل فى القدم . ولكن مما يخفف
قليلا من هذه الصعوبة ، أن الموسيقى القديمة كانت عادة
أقل تعقيدا من الموسيقى الحديثة (وقلة التعقيد لا تعنى
السطحية بالضرورة ، إذ أن كثيرا من المؤرخين يعتقدون أن
بعض أنواع الموسيقى القديمة كانت عميقة الى حد بعيد) .
كذلك كانت الموسيقى القديمة أشد تمسكا بالتقاليد ،
وهذا يعنى ان الأساليب الموسيقية لم تكن تتغير الا ببطء
وبطريقة متدرجة ، على عكس ما نشاهده فى حالة الموسيقى
الحديثة من تغيرات ثورية متلاحقة . ومن العوامل الأخرى
التي تساعد عالم الآثار الموسيقية فى مهمته ، أن الموسيقى
هى الفن الوحيد الذى كان فى معظم مراحل تاريخه علما
وقفا فى آن واحد . فقوانين الرياضيات كانت فى أحيان
كثيرة أساسا للفن الموسيقى ، كما أن القواعد الفيزيائية
تعلم الصوت كانت ملازمة للموسيقى على الدوام . ونتيجة
لهذه العوامل كلها ، فإن البحث فى موسيقى القدماء ، على
الرغم من كل ما يكتنفه من مصاعب وما يقتضيه من

الجرأة ، ليس بحثاً عقيماً أو ميتوساً منه بآية حال .
والخطوة الأولى فى منهج علم الآثار الموسيقية ، هى
عادة تحديد المبادئ الصوتية لموسيقى الفترة موضوع البحث .
والدليل الأول الذى يستخدم فى تحديد هذه المبادئ ،
هو الآلات الموسيقية التى يكشف عنها التنقيب . فان
كانت هذه الآلات فى حالة تسمح بالعزف عليها ، قيس
الأصوات والمسافات التى يمكن استخلاصها منها . أما
إذا كانت محطة أو مهشمة ، فان عالم الآثار الموسيقية
يصنع آلات مطابقة لها ، ويحاول أن يجرى عليها تجاربه
لكى يستخلص خصائصها الصوتية . وهناك وثائق
تاريخية ترجع الى عهود معينة ، تكشف عن النسب أو
المبادئ المستخدمة فى السلالم الموسيقية الشائعة فى تلك
العهود . وقد توجد فى عهود أخرى وثائق عن كيفية ضبط
آلة موسيقية وترية ، فيتيح لنا ذلك ادراك حدود هذه
الآلة وامكانياتها الصوتية .

وبعد تحديد المادة الصوتية لفترة معينة من تاريخ
الموسيقى بقدر معقول من الدقة ، ينتقل العالم الى البحث
عن أمثلة فعلية للموسيقى التى كانت تؤلف فى هذه
الفترة . وتصبح مهمته فى هذا الصدد هيئة الى حد بعيد
لو أمكنه العثور على وثائق تتضمن أى نوع من التدوين
الموسيقى ، حتى لو كان ذلك التدوين من نوع غير مألوف
يتعين عليه أن يفك طلاسمه . وبعد الوصول الى هذه
الأمثلة أو النماذج وتطبيقها على النظام الصوتى الذى سبق

كشفه ، تعزف بسرعات معقولة على آلات حديثة أو آلات قديمة أعيد ترميمها ، وبهذه الطريقة نحصل على صورة يعتمد عليها للحن موسيقى ينتمى الى عهد تاريخى قديم .

على أن بعض الحضارات القديمة لم تبتدع نظاما للتدوين الموسيقى ، أو لم يعثر على أنموذج لطريقتها فى التدوين حتى الآن . ويظهر ذلك بوجه خاص فى الحضارات التى يقوم التراث الموسيقى لديها على الارتجال وتنتقل فيها الألحان بطريقة سماعية فحسب ، لا بالكتابة على طريقة الغربيين . ولدينا فى بلادنا مثال واضح لذلك فى الموسيقى الشعبية الريفية ، بل فى موسيقى المحترفين ذاتهم ، الذين لم يعرفوا التدوين الا منذ عهد قريب . ولا شك أن الرجوع الى فترات تاريخية قديمة ، لادراك طبيعة الألحان التى كانت تشيع فيها ، يغدو فى هذه الحالة أمرا عظيم الصعوبة ، لا سيما اذا كان التراث السماعى قد انقطع .

وكل ما يمكن عمله فى هذه الحالة هو الاسترشاد بنصوص الأغنيات الشعبية ودراسة إيقاعاتها وأوزانها ، من أجل استخدامها أداة للوصول الى بعض النتائج التقريبية عن الموسيقى التى كانت تلحن بها هذه الأغنيات . أما اذا وجد تراث شعبى باق من العصور القديمة ، أو كان من الممكن تتبع التراث الحالى الى أصول سابقة فى الماضى ، فإن مهمة المؤرخ الموسيقى تغدو فى هذه الحالة أيسر بكثير .

ولقد استخدم بعض علماء الآثار الموسيقية منهجهم هذا

فى حل كثير من المشكلات المتعلقة بالموسيقى الأوروبية فى العصر الوسيط وعصر النهضة • وكان هؤلاء العلماء يجوبون المتاحف الأوروبية بحثا عن صور تمثل موسيقيين قدماء أو آلات موسيقية قديمة ، فاذا وجدوا احدى هذه الصور ، قاموا بأقيسة دقيقة للآلات المصورة ، واتخذوا هذه الأقيسة مادة لأبحاثهم التالية • ولاشك أن بعض الصور لم تكن دقيقة ، لأن الرسامين قد يهملون أحيانا التفاصيل المتعلقة بفن غريب عنهم كالموسيقى • ولكن ثبت فى أحيان كثيرة أن الرسام كان دقيقا الى أبعد حد ، حتى فى رسم التفاصيل البسيطة ، حتى أن المدونات الموسيقية فى بعض الصور كانت تمثل أغنيات شعبية شاعت فى وقتها بالفعل ، ولم تغفل الصورة أى جزء من تفاصيل التدوين • كذلك بلغت صور الآلات الموسيقية من الدقة فى التفاصيل ما أتاح لعلماء الآثار الموسيقية تكوين فكرة لا بأس بها عن نطاق هذه الآلات وطريقة عزفها •

ومن النماذج الأخرى لتطبيق مناهج علم الآثار الموسيقية فى بعث الموسيقى القديمة من صمتها الطويل ، ما قام به العالم « فريتز كوتنر » منذ سنوات قليلة من أجل تحديد طبيعة الألحان التى كانت تعزف بالفعل فى العصر اليونانى القديم • ذلك لأن كثيرا من الكتب العلمية التى خلفها اليونانيون القدماء كانت تصف السلالم الموسيقية المتعددة التى ابتكرها الموسيقيون فى ذلك العصر ، ولاسيما فيما بين القرن الخامس والقرن الأول قبل الميلاد • وما

زالت مؤلفات « أرخوطاس » و « أرسطوكسينوس » ،
و « ديوديموس » تقوم دليلا على وجود هذا النوع من العلم
النظري الموسيقى عند اليونانيين . ولقد كان الباحثون
المحدثون ، حتى عهد قريب ، يناقشون هذه الموضوعات على
أسس نظرية خالصة ، ولكن لم يحاول أحد منهم أن يعيد
أحياء الأصوات الفعلية التي نحصل عليها من هذه السلالم
القديمة ، حتى جاء « كوتنر » وضبط آلات حديثة تبعا
للمبادئ الرياضية التي حددتها المراجع القديمة ، ثم
تناول المدونات القليلة التي بقيت لدينا من العهد اليوناني
القديم ، وعزفها على هذه الآلات .

وكانت النتيجة التي أدهشت « كوتنر » هي أن
الموسيقى الناتجة شرقية بكل معاني الكلمة ، أي أنها
تنتمي الى النمط السائد في الشرق الأوسط والأجزاء
الغربية من قارة آسيا . ومما ساعد على تأييد هذه
النتيجة ، أن عددا كبيرا من الموسيقيين والعلماء اليونانيين
كانوا يعيشون في مدن تقع على سواحل آسيا الصغرى .
كذلك كانت هذه النتيجة متماشية مع نتائج سبق أن
توصل إليها العلماء بشأن فنون وعلوم أخرى ، كان
اليونانيون فيها مدينين بقدر غير قليل من كشفهم
للمصادر الشرقية القديمة ، ولكن لم يكن في وسع العلماء
حتى الوقت الذي نتحدث عنه ، أن يثبتوا هذه الحقيقة في
ميدان الموسيقى بدورها ، نظرا الى خمود صوتها ، وإلى
ما بدا من تشابه ظاهري بين النظريات اليونانية وبين

بعض التطورات اللاحقة فى الأسس النظرية للموسيقى الأوروبية . وهكذا انتهى « كوتنر » الى تأكيد هذه الحقيقة الهامة ، وهى أن الموسيقى اليونانية بدورها قد خضعت خضوعا واضحا لمؤثرات قوية امتدت من غربى آسيا والشرق الأوسط الى كل الأقاليم اليونانية .

وباتباع نفس هذا المنهج اتضح للعالم نفسه أن الصينيين القدماء قد عرفوا السلم « الفيثاغورى » معرفة كاملة منذ القرن السادس قبل الميلاد . وكان الاعتقاد الشائع بين العلماء هو أن هذا السلم قد انتقل مع الجيوش اليونانية الغازية فى فتوحاتها التى توغلت شرقا فى عهد الاسكندر الأكبر . ولكن هذا الاعتقاد لو كان صحيحا لما انتقلت تلك المعرفة الموسيقية الا فى أواخر القرن الرابع أو فى القرن الثالث قبل الميلاد ، على حين أن الكشف أثبت أنها انتقلت الى الصين قبل عهد الغزو اليونانى لآسيا بكثير ، بل قبل ظهور المدرسة الفيثاغورية ذاتها فى اليونان . وكان الاستنتاج الذى انتهى اليه ، بناء على هذا الكشف ، هو أن هذا النوع من السلالم الموسيقية قد ظهر أولا فى احدى مناطق الشرق الأوسط ، يرجح أنها منطقة ما بين النهرين ، ومنها انتقل شرقا الى الصين وغربا الى اليونان .

ولكن لعل أعظم علماء الآثار الموسيقية على الإطلاق هو العالم الألمانى « هانز هيكرمان » ، الذى تلقى تعليمه

فى ألمانيا ، وعاش فى مصر قرابة ثلاثة وعشرين عاما ،
وشغل لعدة سنوات منصب رئيس القسم الموسيقى فى
المتحف المصرى بالقاهرة . وقد تخصص « هيكرمان » فى
الآثار الموسيقية المصرية القديمة ، وشارك فى القيام
بمجموعة كبيرة من الحفريات والرحلات التنقيبية .
والواقع أنه كان يجمع بين صفات متعددة تجعل منه
أنموذجا مثاليا لعالم الآثار : فقد كان مؤرخا ، وعالما فى
اللغويات ، وباحثا أثريا ، وخبيرا فى الموسيقى ، ودارسا
لعلم الاجتماع ، وحجة فى العلوم المصرية القديمة . وكانت
أعظم كشوفه هى الاهتمام الى طريقة تقريبية لفك رموز
التدوين فى الموسيقى المصرية القديمة ، وجمع عدد لا حصر
له من الآلات القديمة التى ترجع الى عهود أسرات متعددة ،
وكان بعض هذه الآلات فى حالة جيدة ، وبعضها الآخر
مهشما . وقد استطاع صنع نماذج مطابقة للآلات المهشمة ،
حتى أصبحت توجد اليوم - بفضل كشوفه وأبحاثه -
مجموعة كبيرة من الآلات القديمة ، المحفوظة والمصنوعة ،
منها القيثارات ذات الأحجام المختلفة ، والأبواق وأنواع
المزامير والآلات الوترية والإيقاعية . وقد استمعنا منذ
سنوات طويلة ، الى إذاعة لأصوات بعض هذه الآلات ،
قدمها الأستاذ هيكرمان من محطة الإذاعة المصرية ، وأعاد
فيها أحياء أصوات منبعثة من ماضٍ سحيق للبشرية . غير
أن طموح هذا العالم الجليل يستهدف اليوم غايات أعظم
من هذه بكثير : هى العمل على تقديم تسجيل حى لموسيقى

فرعونية كانت تعزف بالفعل فى ذلك العهد الغابر .

ومن أهم كشوف هيكلان ، الاهتداء الى طريقة عزف
بحوث هيكلان ، التوصل الى احياء الموسيقى والأغاني
الكنسية القبطية القديمة ، وهى أول موسيقى كنسية
مسيحية عرفها العالم ، فيها تمتزج عناصر مصرية قديمة ،
وأخرى شرقية وعبرية . وقد يلقي هذا الكشف ضوءا على
الأشكال الأولى للأنشودة الجريجورية كما عرفت أوربا فى
العصور الوسطى .

ومن الأهداف التى ينتظر تحقيقها أيضا بفضل
الآلات القديمة . وقد توصل الى ذلك عن طريق دراسة
مئات من الرسوم والنقوش الحائطية القديمة التى تصور
موسيقيين وراقصين ، كما قام بتفسير عدد هائل من
الوثائق . فضلا عن ذلك فقد أجرى دراسات مقارنة بين
الآلات ، كانت تساعد على تصحيح تفسيراته واستنتاجاته:
اذ أن المقارنة بين ثقوب المزامير وأشكال القيثارات ومواضع
« العفق » فى العود قدمت اليه شواهد قيمة عن طبيعة
السلام الموسيقية وطريقة العزف على الآلات .

ومن المؤكد أن الأخطاء فى هذا الميدان الشاق ممكنة
على الدوام ، وكثيرا ما وصل علماء الآثار الموسيقية
المحدثون الى استنتاجات أثبتت الكشوف التالية خطأها .
ومن هنا كان الصبر وتحمل الخطأ من أهم الصفات اللازمة
للعالم فى هذا الميدان : اذ أن من ينفذ صبره عند ارتكاب
خطأ جسيم لا يصلح لهذا النوع من البحث أصلا . فليس

هذا هو الميدان الذى يتوقع فيه العالم أن يكون معصوما من الخطأ ، مهما كان مقدار جلده وإخلاصه فى البحث ، إذ أن الخيال والحدس يلعب دورا غير قليل فى ميدان علم الآثار الموسيقية .

ومع ذلك فإن التقدم فى هذا العلم يزداد عاما بعد عام ، ومناهجه تزداد دقة بالتدريج . ومن المؤكد أن احراز نجاح فى هذا الميدان كفى بأن يلقى مزيدا من الضوء على ميادين أخرى للمعرفة البشرية ، إذ أن الدور الذى كانت الموسيقى تلعبه فى كل المجتمعات القديمة كان دورا عظيم الأهمية . اننا اليوم ننظر الى هذا الفن على أنه شيء عارض فى حياتنا ، يقدم إلينا وسيلة سارة لقضاء الوقت وللترفيه عن النفس - أو هكذا ينظر إليه على الأقل معظم الناس . أما فى الحضارات القديمة فقد كانت الموسيقى شيئا أهم بكثير ، شيئا مرتبطا بمعان فلسفية ودينية وصوفية عميقة . ولا بد أن يؤدى الكشف الدقيق لموسيقى أية حضارة قديمة الى لقاء ضوء ساطع على عقائدها الدينية ونظمها السياسية ومذاهبها الفلسفية والكونية ومعارفها العلمية . لقد كان لدى القدماء من الوقت والفراغ ما يتيح لهم اعمال فكرهم فى عالم الصوت ، واستخلاص نتائج عظيمة الأهمية منه ، تفيدهم فى شتى نواحي حياتهم . ومن هنا فإن علم الآثار الموسيقية يؤدى للدراسة الحضارية خدمة لا تقدر ، حين يلقى ضوءا على الحياة الموسيقية للشعوب الفائرة ، فيعيد بذلك احياء عنصر أساسى فى حضارات هذه الشعوب .

فواطر حول الموسيقى الشعبية

كان من الشائع ، وقتا ما ، أن تقسم الموسيقى فئتين : فئة للعامة وفئة للخاصة . وموسيقى العامة هي تلك الألحان الخفيفة ، الراقصة في الغالب ، التي تستطيع الجماهير الفقيرة من الناس تذوقها وترديدها دون عناء ، وتجده في ذلك لذة تخفف عنها عناء العمل اليومي الشاق . انها موسيقى جسم مكدود وذهن متعب ، لا تقتضي من السامع جهدا ، بل هي على العكس من ذلك قد تكون له معيناً على بذل المزيد من الجهد . أما موسيقى الخاصة فان النفس لا تدرك ما فيها من انسجام وتوافق الا بعد أن تكون قد تدربت على بذل نوع من الجهد الذهني يتيح لها أن تتابع الخيوط المختلفة للحن ، والمسارات غير المتوقعة للايقاع ، وتجمع ذلك كله في وحدة متألفة . فهي اذن موسيقى تعتمد أول ما تعتمد على قدر من التركيز الذهني لا يتوفر الا لقلّة من البشر ، تسمح لهم ظروف حياتهم بأن ينعموا بهذا الترف ، تماما كما كان التفكير الفلسفي وقتا ما ترفا لا يملك الاستمتاع به الا القليلون .

كان ذلك تقسيما شائعا في وقت من الأوقات ، وكان

من الطبيعي أن يرتبط هذا التقسيم بنوع من التمييز الطبقي ، قد يكون أحيانا قائما على أساس اجتماعي واقتصادي ، ولكنه في الأغلب قائم على أساس ثقافي .
فالعامّة والخاصّة يناظرون الطبقات الفقيرة والطبقات الغنية أو الارستقراطية في بعض المجتمعات ، ولكنهم في معظم الأحيان يناظرون - في مجال الموسيقى - الجهلاء والمثقفين ، أو السطحيين والمتعمقين . وبعبارة أخرى فإن اهتمامات محدودي الثقافة من الناس لا تتعدى المستويات السطحية الظاهرة للذّن الموسيقي ، على حين أن المثقفين الحقيقيين يفتشون في أعماق هذا الفن ليستخلصوا منه دررا لا تتكشف الا للواصلين .

على أن عصرنا الحديث ، في ميله الشديد الى تعقيد كل ماهو بسيط ، قد أدخل تغييرات شاملة على هذا التقسيم المبسط ، كان من شأنها أن أصبحت الصورة معقدة غاية التعقيد : فقد دارت الأيام ، وإذا بنا نجد أولئك الذين اعتدنا أن نسميهم بالخاصّة أو المثقفين أو أرستقراطي الفكر ، يهتمون كل الاهتمام باللوان الموسيقي التي يرددوها العامّة ، ويجعلونها موضوعا للدراسة والتحليل ، بل إن منهم من أصبح يرى فيها خلاصا من الأزمة الفنية التي انتهت اليها موسيقى الخاصة ذاتها ، ووسيلة بحث حياة جديدة ودماء خارة فتية في جسدنا الذي دب فيه الاعتلال والوهن . وبعد دورة الأيام هذه أصبحنا نجد كبار المشتغلين بالموسيقى - نظريا وعلميا -

يبدون اهتماما زائدا بإيقاع دقات الطبول عند قبيلة مجهولة في قلب غابات أفريقيا ، أو بلحن بدائي متوارث من مئات السنين ، يردده سكان جزيرة نائية في المحيط الهادى ، ويحسون بفرحة من عثر على كنز ثمين حين يسمعون اغنية ساذجة يرددوها الفلاحون الفقراء فى مجاهل الهند . واصبح المتغف الذى كان يحتقر الموسيقى الراقصة بكل أنواعها ، يستمع بشغف شديد الى أنغام « الجاز » ، ويكون النوادى التى تضم عشاق هذا اللون ، بل ويعد الاستماع اليه - وبالعجب ! - علامة من علامات اتساع الأفق ورحابة الذهن والترفع عن روح الحذقة والكبر والغرور .

انها اذن دورة كاملة قام بها تفكير الانسان منذ اللحظة التى كان يقسم فيها الموسيقى ، ببساطة ، الى فئة للخاصة وفئة للعامة ، حتى اللحظة التى أصبح فيها الخاصة يحرصون على اثبات خصوصيتهم بأبداء أكبر قدر من الاهتمام والعناية بموسيقى العامة . ولاجدال فى أن من أوضح مظاهر هذا التغير الجذرى فى نظرة المثقف الحديث الى الفن الموسيقى ، تلك النهضة الشاملة التى أصابت الموسيقى الشعبية ، والتى حولت هذا اللون من فن سوقى لا يعبا به الا عامة الناس ، الى فن رفيع يشغل أكبر قدر من اهتمام المثقفين والمتذوقين والدارسين ، ويرى فيه الكثيرون أساسا لكل تطور مثمر فى مستقبل الموسيقى .



هذا التغيير الاساسى الذى أدى الى رد اعتبار الموسيقى الشعبية يمكن ارجاعه الى جذور حضارية متعددة ، أسهمت كلها فى هدم النظرة الارستقراطية الى الفن الموسيقى ، وفى ربط هذا الفن على نحو أوثق بالحياة الفعلية للناس ، بعد أن ظل طويلا وسيلة تستخدمها الطبقات الاجتماعية المترفة فى الترويع عن نفسها ، ولا يوجد لها خارج نطاق هذه الطبقات مجال .

أول هذه الجذور الحضارية هى فكرة القومية . ومن الواجب منذ البداية أن نوضح أن الموسيقى القومية لا يتعين بالضرورة أن تكون موسيقى شعبية ، وأن الفنان الذى يكتب موسيقاه بدافع القومية لا يستمد وحيه من الألحان الشعبية حتما . فقضية القومية فى الموسيقى ليست هى ذاتها قضية الشعبية ، ومع ذلك فإن مؤرخى الموسيقى لاحظوا ارتباطا وثيقا بين ظهور الطابع الشعبى فى الموسيقى ، أو على الأصح التنبيه الى هذا الطابع والاهتمام به ، وبين انتشار فكرة القومية . وفى العالم الغربى كان القرن التاسع عشر عهد ازدهار القوميات ، وكان فى الوقت ذاته عهد الاهتمام بالموسيقى الشعبية والرجوع الى الألحان الأصلية النابعة من وجدان الشعب ، واتخاذها أساسا تبنى عليه أعمال موسيقية شامخة . ولقد كان الارتباط بين الظاهرتين طبيعيا : إذ أن الاهتمام بالقومية ، على المستوى السياسى والاجتماعى والحضارى ، لابد أن يصحبه اهتمام بروح الأمة كما يتجلى فى ألحانها المنبثقة عنها

تلقائيا ، كما أن السعى الى تحقيق الاهداف القومية لابد أن يستعين - ضمن وسائله المتعددة - بالقوة الروحية التي تثيرها في أفراد الأمة تلك الألحان التي ظلت تجمع بينهم ، وتدعم وحدتهم المعنوية ، أجيالا طويلة . وربما ذهب بعض المفكرين الى أن الروح القومية ترجع الى عهد أقدم من القرن التاسع عشر بكثير ، إذ أنها - في أوروبا الغربية مثلا - تترد الى ذلك العصر الذي انتشرت فيه لغات قومية مستقلة عن اللغة اللاتينية (التي كانت شاملة من قبل) ، أعنى العصر الذي كتبت فيه مؤلفات أدبية تعبر عن روح كل شعب على حدة . وهؤلاء يرون أن العناصر الشعبية في الموسيقى كانت موجودة - ربما بصورة غير واضحة كل الوضوح - منذ عهد النهضة الأوروبية في القرن السادس عشر ، أى طوال الفترة التي كان يشيع الاعتقاد بأنها فترة « عالمية » تتخطى حدود البلدان الخاصة ولا تخاطب شعبا دون غيره . وقد يكون لهذا الرأي نصيب من الصحة ، ولكن الأمر المؤكد هو أن انتبه الى هذه العناصر الشعبية في الموسيقى ، وفهم دلالتها ، واستغلالها استغلالا واعيا ، كل ذلك لم يحدث على نطاق واسع الا في نفس الفترة التي أخذت فيها القوميات الأوروبية تسعى الى الاستقلال ، وتبحث عن أصولها الروحية الكامنة وتلتمس الطريق الى فهم شخصيتها المستقلة المميزة .

ومن الجذور الأخرى التي ينبع منها الاهتمام

بالموسيقى الشعبية ، والاتجاه الحديث الى تحقيق الديمقراطية ، واتساع قاعدة الجمهور الذى يخاطبه الفنان . ولا جدال فى أن هذا الاتجاه يرجع الى عهد أسبق بكثير من القرن التاسع عشر ، إذ أنه يرتبط فى الواقع بانتهاء عهد الاقطاع السائد فى العصور الوسطى ، وببداية ظهور الطبقات البورجوازية والتجارية الحديثة . غير أن القرن التاسع عشر هو الذى شهد لأول مرة ازدهارا سريعا للروح الديمقراطية ، وهو الذى أخذت فيه الجماهير العريضة من الناس تبدي اهتماما كبيرا بالفن الذى كان تذوقه من قبل مقتصرًا على فئات محدودة تحتل أعلى درجات السلم الاجتماعى . ولقد كان طبيعيا ، فى هذا الوقت الذى أخذت فيه الدعوة الى الديمقراطية والمساواة والعدالة الاجتماعية تنتشر انتشارا سريعا ، والذى أحست فيه الطبقات المنسية لأول مرة بكيانها ، وطالبت لنفسها بالمكانة التى تستحقها داخل المجتمع - كان طبيعيا أن يتجه اهتمام المؤلفين الموسيقيين الى تلك المنابع اللحنية التى يشترك فيها أكبر عدد ممكن من أفراد المجتمع ، والتى هى أقرب ما تكون الى روح الشعب الأصيلة ، وهى الأقدر على التعبير عن أحاسيس الطبقات الشعبية التى لم تعد تعيش على هامش المجتمع . فالموسيقى الشعبية هى ، بمعنى معين ، تعبير عن اصطباغ الفن الموسيقى بالصبغة الديمقراطية ، واتجاهه الى مخاطبة نفس الجماهير العريضة التى كانت الدعوة الى الديمقراطية

تسعى إلى تحريرها اجتماعيا وسياسيا واقتصاديا .
على أن هناك حركة أخرى كان لها نصيب غير قليل
في توجيه الاهتمام إلى الأصول الشعبية للموسيقى - هي
الحركة الرومانتيكية ، التي ازدهرت بدورها في القرن
التاسع عشر ، وما زالت لها آثار باقية في نظرة الإنسان
إلى الفن حتى اليوم . ذلك لأن هذه الحركة هي التي
وجدت - لأول مرة - التراث الشعبي في الأدب والتصوير
والموسيقى ، وهي التي نبهت الأذهان إلى تلك القوة
الغامضة الخفية التي تكمن في أعماق الروح الشعبية ،
وتتيح لهذه الروح أن تعبر عن نفسها تعبيرا أصيلا صادقا
مخلصا في أعمال فنية لا يمكن أن توصف بأنها نتاج لفرد
معين ، بل هي نتاج لشعب أو مجتمع كامل ، أو هي على
الأصح نتاج القوة الخلاقة الكامنة في هذا الشعب . وليس
من العسير أن يدرك المرء مدى وثوق الارتباط بين مقومات
النزعة الرومانتيكية وبين هذا الاهتمام بالفن الشعبي :
إذ أن ما تنسم به تلك النزعة من اتجاه صوفي غامض ،
يغلب المشاعر والانفعالات ، ويميل إلى الجوانب الخفية
للأشياء ، مرتبط أوثق الارتباط بفكرة القدرة الخلاقة
« لروح الشعب » التي تعبر أصداق تعبیر عن أعماق
« أحاسيسه » ، وبهذا الأصل « المجهول » الذي يقال
إن كل فن شعبي ينبثق منه .

وأخيرا ، فهناك سبب يمكن أن يعزى إليه - في
القرن العشرين بوجه خاص - الاتجاه إلى إحياء التراث

الشعبى فى الموسيقى : هو البحث المحبوم فى هذا القرن
 عن الجديد بأى ثمن ، وفى أية صورة من الصور . ولقد
 اتخذ البحث عن الجديد ، فى حالة الموسيقى ، أشكالا
 شتى ، كان من بينها احياء الألحان الشعبية واتخاذها
 أساسا لاتجاه كامل من اتجاهات الفن الموسيقى . أى أن
 البحث عن الجديد قد اتخذ فى هذه الحالة - كما فى حالات
 أخرى كثيرة - طابع الرجوع الى القديم مع اضافة صورة
 جديدة عليه . ولقد رأى البعض فى سعى موسيقى القرن
 العشرين الى الجديد علامة من علامات الافلاس الفنى ،
 ومظهرا من مظاهر نضوب معين ذلك الوحى الذى أنتج فى
 القرنين الثامن عشر والتاسع عشر من الروائع ماعجز القرن
 العشرون عن انجاز قدر ضئيل منه ، ومن هنا كان
 التجاؤء الى التجريب الصوتى والتوسع فى ادخال الآلات
 الأركستراالية الجديدة واستحداث السلالم المعقدة ،
 لا لشيء الا لكى يدارى العجز الأساسى الذى يتسم به .
 ورأى البعض الآخر أن هذا الاتجاه انما هو تعبير صريح
 عن صفة كانت ملازمة للفن الموسيقى فى أزهى عهوده ،
 وأعنى بها استلهام روح الأمة التى ينتمى اليها الفنان .
 فلم يزد القرن العشرون فى هذا الصدد عن أنه كشف
 بصراحة ووعى عن مصدر للوحى الفنى كان الموسيقيون
 من قبل ينهلون منه دائما دون وعى منهم فى أغلب
 الأحيان . وسواء أكان هذا رأى أم ذاك هو الصحيح ،
 فالأمر المؤكد هو أن القرن العشرين يمثل قمة الاتجاه الى

الاعتراف بالموسيقى الشعبية بوصفها مصدرا أساسيا
للفن الموسيقي ، ووسيلة عظيمة القيمة لبعث روح جديدة
فى هذا الفن .



ولست أهدف من هذا البحث الى اصدار حكم على
الاتجاه الى الاستعانة بالتراث الشعبى فى الموسيقى .
اذ أن أمثال هذه الأحكام تقوم فى معظم الأحيان على أساس
يفتقر الى الموضوعية ، وتنتج الى فرض التفضيلات الذاتية
لصاحبها على أذهان الآخرين وأذواقهم . ولكنى أود أن
ألقى بعض الضوء على الفكرة التى يركز عليها هذا الاتجاه
الموسيقي فى صورته العامة ، وعلى الطريقة التى يطبق
بها فى بلادنا بوجه خاص .

وأول ما ينبغى أن أشير اليه وأؤكد للقارئ ، هو
أن حديثى هنا لا ينصب على الموسيقى الشعبية ذاتها ،
بل على محاولة الاستعانة بها فى بناء موسيقى ذات طابع
عالمى ، أو فى بعث نهضة موسيقية فى بلد متخلف .
والأمران مختلفان اختلافا واضحا : اذ أن الموقف الذى
يمكن أن يتخذه المرء من الموسيقى الشعبية ، كما هى فى
ذاتها ، لا يعدو أن يكون موقف العالم الذى يسجل
ويحلل ، أو السامع الذى يتذوق ويقدر ، أما فى حالة
المحاولات التى أود أن أتناولها بالبحث ، فمن الممكن أن

يتحدث المرء عن مدى مشروعية المحاولة ذاتها ، ومدى
اتساقها مع نفسها ، ومقدار الدور الذي يسهم به الأصل
الشعبي في الهدف الذي يضعه أصحاب هذه المحاولات
لأنفسهم - وكلها موضوعات لا يجوز للباحث التعرض
لها حين يكون بصدد الكلام عن الموسيقى الشعبية في
صورتها الخالصة .

إن من الواضح ، بادئ ذي بدء ، أن الانتقال بفكرة
« الشعب » أو « الشعبية » من المجال القومي أو
الديمقراطي - أي من معناها السياسي والاجتماعي - إلى
المجال الفني ، والموسيقى بوجه خاص ، ينبغي أن يختبر
بدقة ، ويعالج بحذر شديد . ذلك لأن هناك احتمالا
قويا في أن يكون إيمان الكثيرين « بالشعب »
و « الشعبية » ، على المستوى السياسي والاجتماعي ، قد
دفعهم إلى الإيمان بهذه الفكرة ذاتها على المستوى الفني
دون تمييز بين المجالين . فعندما نقول عن اتجاه معين
أنه شعبي ، بالمعنى السياسي ، يكون لهذه الصفة في
الأذهان التقدمية وقع مرغوب فيه إلى أقصى حد . ومن
الطبعي ، تبعا لذلك ، أن يكون لها مثل هذا الوقع حين
تستخدم صفة لعمل فني . وبرغم ما قلناه من قبل ، من
أننا لا نهدف إلى إصدار حكم إيجابي أو سلبي على
الموسيقى الشعبية في ذاتها ، فمن الواجب أن ننبه إلى أن
الخلط بين الارتباطات النفسية والذهنية للألفاظ ، فيما بين
المجالين السياسي والفني ، هو في ذاته أمر غير مشروع ،

ومن الممكن أن يؤدي الى أخطاء جسيمة . وحتى لو كان المرء ممن يبدون أشد الإعجاب بالاتجاهات الشعبية في الموسيقى ، فإن هذا الإعجاب ، لو كان مصدره هو التقدمية السياسية التي تجعل المرء متعلقا بكل ما هو « شعبي » ، لكان بهذا المعنى أمرا غير مشروع من الناحية الفنية . ولست أعنى بذلك أنه يوجد - أو ينبغي أن يوجد - انفصال قاطع بين مجالى السياسة والفن ، بل ان ما أعنيه هو أن الأحكام التي يصدرها المرء فى أحد المجالين لا ينبغي أن تكون لها بالضرورة نفس الدلالة فى المجال الآخر ، وأن الارتباطات النفسية المستمدة من عالم السياسة لا يصح أن تكون أساسا للحكم فى عالم الفن . كل القيم التى يعتز بها المفكر التقدمى ، فإن هذا لا يعنى فإذا كان الشعب هو - من الناحية السياسية - مصدر - منطقيا - أنه فى الوقت ذاته مصدر كل قيمة فى الأعمال الفنية بدورها ، وإذا كان الاتجاه الشعبى مرغوبا فيه فى المجال السياسى ، فليس من الضرورى أن يكون هذا الاتجاه مرغوبا فيه فى المجال الفنى أو الموسيقى بدوره .

ولست أعنى بذلك أن من الضرورى أن يحكم المرء على الاتجاه الشعبى فى الموسيقى حكما سلبيا ، بل ان فى وسع المرء أن يصدر من الأحكام الايجابية على هذا الاتجاه ما يشاء ، ودل ما فى الأمر أن هذه الأحكام ينبغي أن تكون مبنية على أسباب جمالية ، ويجب ألا تكون مجرد امتداد أو انعكاس للأحكام التى يصدرها على الاتجاهات الشعبية

فى مجال السياسة أو المجتمع • وفى مقابل ذلك ، فمن
الواجب الا يخلط المرء بين نقد الاتجاه الشعبى فى الفن
وبين الرجعية السياسية أو الاجتماعية ، اذ لا يوجد أى
ارتباط ضرورى بين هذين الأمرين •

وهكذا يمكن القول ان عبادة الشعب ، على المستوى
السياسى والاجتماعى - وهى سمة من أخص سمات المثقف
فى القرنين الأخيرين - قد انعكست بلا تمييز فى المجال
الفنى فأصبحت بدورها عبادة لكل اتجاه شعبى فى
الموسيقى ، حتى أصبح من الصعب أن يتخذ المرء موقفا
نقديا موضوعيا ازاء هذه الاتجاهات ، خشية أن يتهم
بالترفع عن « الشعب » - أى بالارستقراطية والرجعية
بالمعنى السياسى • وأصبحت الآمال التى يعلقها الفكر
التقدمى على انتصار القوى الشعبية فى مجال السياسة ،
منعكسة على ميدان الفن فى صورة آمال مماثلة تجعل
الفنان موقنا بأن احياء الفن فى عصرنا الحاضر لن يكون
الا بالرجوع الى تراثه الشعبى • ومرة أخرى أقول اننى
لست ضد هذه الفكرة الأخيرة من حيث المبدأ ، وكل ما فى
الامر أننى ضد الخلط بينها وبين الفكرة السياسية
الموازية ، والاعتقاد الباطل بأن هذه الأخيرة ترتبط بالأولى
ارتباطا وثيقا •

والحق أننا لو بحثنا فى الأمر من الناحية المنطقية
ألبحتة لتبين لنا أن صفة « الشعبية » لا ينبغى بالضرورة
أن تكون مرادفة للامتياز والتفوق • ففى ميدان العلم

النظري ، لم يستطع العقل الانساني أن يتقدم الا بعد أن تغلب على الاعتقاد « الشعبي » بأن الشمس تدور حول الأرض ، وبأن عناصر الطبيعة هي نفس العناصر الأربعة التي تظهر لحواسنا المجردة ، الخ . وفي ميدان الطب ، لم يستطع الباحثون أن ينقذوا البشرية من كثير من آلامها الا بعد أن تخلصوا من الفكرة « الشعبية » القائلة ان الحياة تتولد تلقائيا ، وان أسباب الأمراض أرواح شريرة تتقمص الناس ، وان اليد التي تبدو نظيفة لا يمكن أن تكون محتوية على عناصر تجلب المرض (جراثيم) ، الخ . وفي ميدان الفن والأدب ذاته ، لا يجد المرء غضاضة في أن يحكم على رواية بوليسية « شعبية » بأنها أدب رخيص ، برغم أنها تقرأ على نطاق أوسع بكثير من أروع نواتج الأدب العالمي . أى أن هناك بالفعل حالات كثيرة لا تكون فيها صفة « الشعبية » تعبيرا عن فضيلة أو ميزة كامنة . وهذا ما ينبغي أن نضعه نصب أعيننا ونحن بصدد تحليل أهمية الاتجاهات الشعبية في الموسيقى .



ولنحاول الآن أن نفهم ما يحدث حين يقوم فنان موسيقى كبير ببناء أعمال فنية كاملة على أساس من التراث الشعبي ، لكي ندرك الدور الحقيقي الذي يقوم به هذا التراث في أعماله . ان الأمر المؤكد في نظري هو أن الفنان الكبير يستطيع أن يخلق انتاجا فنيا رائعا بأبسط المواد التي تتاح له ، وفي هذه الحالة تكون روعة انتاجه راجعة

الى مقدرته الخاصة ، لا الى طبيعة المادة التى يستخدمها .
وبعبارة أخرى ، فاللحن الشعبى البسيط الذى يتخذه
فنان مثل بارتوك أو انيسكو أساسا لعمل فنى كبير ،
ليس هو الذى يضفى قيمة على عمله ، بل ان دور هذا
« اللحن » لا يزيد عن دور قطعة الحجر فى يد المثال ، أو
كلمات اللغة فى يد الشاعر . وكما أن هذا الحجر نفسه
يمكن أن يظل مهملا فى الطريق ، يمر به المارة فلا يجدون
فيه الا عتبة يتمنون لو أزيلت من طريقهم ، وكما أن كلمات
« اللغة » ذاتها يمكن أن تكون موضوعا لثرثرة تافهة أو
هلوسة مجنونة ، فكذلك لا يكتسب اللحن الشعبى قيمته
الا من براعة الفنان الذى يصوغه ، على حين أنه ، لو نظر
إليه فى ذاته ، لما كان الا مادة قابلة للتشكل فحسب .

ان اللحن الشعبى ، فى أيدي هؤلاء الموسيقيين
« العباقرة » ، انما هو « مناسبة » فحسب . ومن المعروف
أن الجمل اللحنية الأصلية ، فى الأعمال الموسيقية
الكبيرة ، ليست هى أهم عنصر فى هذه الأعمال ، بل ان
حدى قدرة الفنان على تنميتها وتطويرها وتعديلها هى
« التى تتحكم فى تحديد مستوى عمله الموسيقى » . والمؤلف
« الموسيقى » الذى يتقن عملية التطوير والتعديل وتطوير
« اللحن » المتاح له ، يستطيع أن يمارس عمله هذا على أية
مادة موسيقية . بل ان من الموسيقيين من يقومون بهذا
العمل بطريقة « استعراضية » ، لكى يثبتوا مقدرتهم على
أن يصنعوا من أبسط المواد أعمالا ضخمة شامخة . وليس

من الصواب أن نصف اللحن الشعبي في هذه الحالة بأنه « بذرة » صغيرة ينشأ منها نبات كامل . إذ أن البذرة تتميز ، على أية حال ، بأن لها القدرة على النمو التلقائي إذا توافرت بعض الشروط الضرورية لنموها بالطبع — أما في حالة اللحن البسيط الذي يركز عليه عمل موسيقى كبير ، فإن النمو لا يمكن أن يكون تلقائياً ، ولا يصدر عن قوة كامنة في اللحن ذاته ، أو عن استعداد فيه للتطور في اتجاه معين ، بل إن كل شيء يتوقف على تدخل الفنان وطريقه صياغته للمادة البسيطة المتاحة له .

هذا الحكم ينطبق ، بصورة عامة ، على الموسيقى العالمية التي تركز على ألحان شعبية ، ولكن للمسألة أوجها أخرى ذات طابع أكثر خصوصية ، إلى جانب هذا الوجه العام . فمن المعروف أن الشعوب تتفاوت في درجة خصوصيتها الفنية ، أو في درجة حساسيتها لفنون معينة . وهذه حقيقة أخرى ينبغي أن ننتبه إليها ونحن في معرض تحليل أهميه الألحان الشعبية من حيث هي مصدر من مصادر الفن الموسيقي . ذلك لأن عبادة « الشعب » ، على المستوى السياسى والاجتماعى ، قد ترتب عليها خطأ آخر فى الميدان الفنى ، هو الاعتقاد بأن كل النواتج الفنية الشعبية قيمة لمجرد كونها نابعة عن الشعب . ولم يحاول أصحاب هذا الرأى أن ينزعوا عن فكرة « الشعب » تلك الهالة الصوفية الرومانتيكية التى يحيطونها بها ، أو أن يكونوا لأنفسهم صورة عينية واقعية عن « الشعب »

المعين الذى يتحدثون عنه ، والذى قد يكون شعبا فقيرا ، مقهورا ، حزينا ، لم يستطع ان يكون لنفسه تراثا موسيقيا عميقا لانشغاله الدائم بالبحث عن لقمة العيش أو بالتخلص من بطش حاكم مستبد . والأمر المؤكد أن تجارب الشعوب تختلف فى هذا الصدد تفاوتا شديدا ، وأن هناك شعوبا لديها بالفعل تراث خصب يمكن أن يكون أساسا قويا لبناء موسيقى متينة ، على حين أن هناك شعوبا لا تملك الا تجارب موسيقية هزيلة ، أو بدائية ساذجة ، لا تصلح دعامة ترتكز عليها نهضة موسيقية حقيقية .

وليس من حقى أن أصدر حكما على نوع الموسيقى الشعبية السائدة فى بلادنا ، وأقرر ان كانت تمثل بالفعل تراثا خصباً أم تراثا بدائيا هزिला . ولكنى أود فقط أن أشير الى أن تسعة أعشار الاعجاب الذى يبديه المتحمسون لهذا التراث عندنا لا يرجع الى أسباب فنية أو جمالية : قد يكون ذلك اعجابا متأثرا بنزعات قومية ، أو ديمقراطية شعبية ، أو بنزوع لا شعورى الى التواضع والتنازل والتقارب مع « القاعدة » الشعبية ، وقد يكون اعجابا مبنيا على اعتبارات « أدبية » بحتة ، ولكنه فى معظم الحالات ليس اعجابا ناتجا عن ادراك للقيمة الجمالية الكامنة فى هذه الموسيقى .

وأكاد أقول ان عددا غير قليل من مثقفينا ، ممن يحيون بالفعل حياة متميزة تميزا كاملا - فى مستواها

المادي والمعنوي - عن حياة الطبقات الشعبية ، يدافعون بحماسة عن الشعبية فى الموسيقى لا لشيء الا من اجل محاولة ازالة الفوارق بينهم وبين « الشعب » فى ميدان لا تكلفهم فيه هذه « الازالة » شيئا . وقد تكون هذه المحاولة ، فى أحسن حالاتها ، تعبيراً لاشعوريا عن نوع من تانيب الضمير ، أما فى أسوأ حالاتها فهى مظهر واد من مظاهر نفاق السعداء المنعمين حين يتقربون زيفا الى التعساء المطحونين . ولكنها فى كلتا الحالتين تناقض نفسها تناقضا شديدا : اذ تنسب الى « الشعب » مزاية لا يتصف بها ، وتوهمه بأن لديه كمالات لا هو أبعد ما يكون عنه . وبذلك تساعد - من الوجهة العملية - على بقاء الشعب فى حالة السذاجة والسطحية التى يزعمون أنهم يريدون انتشاله منها .

ولكن ، هل هذه السذاجة والسطحية طبيعة نامنه فى « الشعب » أم أنها شيء مفروض عليه ؟ يكفى أن يستمع المرء مثلا - الى جماعة من البنائين وهم يستعينون بلحن بسيط على أداء عملهم الشاق الرتيب ليجد الجواب البليغ عن هذا السؤال . ان خشونة اللحن وبدايته ليست الا المقابل الطبيعى لخشونة حياة هذا الانسان وقسوتها . وليس مما يتماشى مع طبائع الأشياء أن تتوقع لحنا جميلا ، رقيقا ، من انسان يفتك به المرض ويظلم حياته الجهل . وكل تراث ينتقل الى شخص كهذا لابد أن يكون تراثا من اليأس والحسرة والاحساس الحاد

بالاضطهاد ، ينعكس على ألحانه ، اذا كان لديه من الوقت
أو من المزاج ما يجعله ينشئ لحنًا ، أو اذا جازلنا أن نسمى
زفرات الألم من خلال ثقب قطعة البوص (« الناي
الحزين » ، على حد تعبير كاتبنا الرومانتيكيين) ألحانا .
فكيف نتوقع من تلك الألحان ما نتوقعه من موسيقى شعوب
تتغنى بجمال الطبيعة والحياة وتفيض بها البهجة فتشيد
أنفسا مريحة متوثبة ؟ هل يحق لأحد أن يلوم انسانا
لا يتذكره أحد على مر آلاف السنين ، اذا كانت الألحان
التي يتغنى بها صورة طبق الأصل لصحته المعتلة ،
ومعدته الجائعة ، وملابسه المهلهلة ، وبؤسه الذي لا أمل
فيه ؟

برغم ذلك كله فان الأصوات ترتفع ، فى بلادنا ،
منادية بالعودة الى تراثنا الشعبى فى الموسيقى ، على
أساس أن فى ذلك التراث حلا لكل ماواجهه من مشكلات
فنية ، وكل ما نعانیه ، فى ميدان الموسيقى ، من تردد
وانفصام .

وقبل أن أختبر هذه الدعوة ، علميا ومنطقيا ، أود
فى البداية أن أقدم تحليلا بسيطا للفظ « العودة » الى
التراث الشعبى ، حين يستخدم فى بيئة ثقافية كبيتنا .
أن الدول المتقدمة فى سلم الحضارة « تعود » الى تراثها
الشعبى لأنها ابتعدت عنه ، ووصلت فى موسيقاها الى
أبعد حدود التعقيد شكلا ومضمونا وأداء . ونحن يصل

المزم الى قرب نهاية الطريق ، فمن الطبيعي أن يشعر
 بالحنين الى البداية البسيطة ، ويرى في إراءتها نجاة
 وخلصا لروحه التي اسند بها التعقيد المعرط ، فالدعوة
 الى الموسيقى « الشعبية » مفهومة تماما في بيئة امتدت
 تجاربها الموسيقية « البوليفونية » (المتعددة الاصوات) .
 الى أكثر من ثمانية قرون ، وتنقلت فيها هذه التجارب بين
 مختلف ألوان الموسيقى الأوركستراية والمنفردة والغنائية
 حتى وصلت ، في مظاهرها الأخيرة ، الى استخدام الآلات
 الالكترونية في التأليف والموسيقى . عندئذ تكون العودة
 الى الألحان الشعبية مظهرا من مظاهر حركة « العودة الى
 الطبيعة » ، التي تترد في كل حضارة بلغت حدا مفرطا
 من التصنيع والتعقيد .

أما نحن ، فهل انقطعت الصلات بين موسيقانا
 الحالية وأصولها الشعبية الى الحد الذي يبرر « العودة الى
 الجذور » . في الموسيقى ؟ ان من يتأمل الموسيقى التي
 تشيع حاليا في بلادنا بشيء من العمق لا يصعب عليه أن
 يهتدى ، من وراء القناع الظاهري الذي لا تحسن الاختفاء
 وراءه ، الى قدر هائل من العناصر الشعبية . صحيح أن
 هناك محاولات « للتفرنج » تتمثل في الالتجاء الى بعض
 ايقاعات الرقص الغربية ، وفي استخدام آلات غربية ،
 من أن آخر ، بطريقة لا تخلو من النزوع « الاستعراضي »
 المكشوف . وصحيح أن « التخت » الشرقي الصغير قد
 تحول الى « أوركسترا » كبير هو في حقيقة الأمر

« تحت » مكبر الصوت ، لأنه لا يفيد شيئا من قدرات الأوركسترا على التلوين أو على التعدد والتآلف الصوتي . ومع ذلك فإن الألحان تظل في صميمها قريبة كل القرب من الطابع الشعبي . والأهم من ذلك أن الجمهور ذاته لا يستجيب كثيرا لتلك « التجديدات » ومازال وجدانه متعلقا بطريقة الغناء الشعبية . وأبلغ دليل على ذلك حماسته الهائلة للغناء على طريقة المواويل ، أو الليالى ، عندما يتخلل أية قطعة من النوع الذى يصطبغ ظاهريا بطابع « التفرنج » .

واذن ، فالاعتقاد بأن « العودة » الى الطابع الشعبي للموسيقى هي التي تكفل لموسيقانا الحالية نهضة رفيعة هو ، من حيث المبدأ ، محاكاة ساذجة لدعوات ظهرت في بلاد ابتعدت موسيقاها عن الأصول الشعبية ابتعاد السواء عن الأرض . وحين تظهر مثل هذه الدعوة في بلاد لاتزال « أرقى » أنواع الموسيقى المحلية فيها تحمل ، بين طياتها ، كثيرا جدا من مظاهر الطريقة الشعبية في التلحين والعزف والغناء ، فانها تصبح شيئا يدعو الى السخرية ، لسبب بسيط هو أن مانريد « العودة » اليه كان ولا يزال ، موجودا معنا على الدوام !

ولكن ، لنندع جانبا هذا النقد الذى يتعلق بنمذجة الرجوع الى التراث الشعبى فى بلد لم تتجاوز موسيقاه المرحلة الشعبية بعد ، ولنحاول أن نختبر ، بطريقة

علمية ، تلك التجارب التي تمارس في بلادنا لحياء الفن
الموسيقى الشعبي - مفترضين جدلا أن مثل هذا الاحياء
أمر له جدواه .

ولو تأملنا التجارب التي تمارس في بلادنا لحياء
الفن الموسيقى الشعبي ، لوجدناها ذات طابع مزدوج :
فمنها تجارب تهدف الى اقامة بناء موسيقى ذى طابع
عالمى ، على أساس من التراث الشعبى ، ومنها تجارب ترمى
الى احياء هذا التراث فى ذاته . ولكل من هذين النوعين
خصائص ينبغى أن نتحدث عنها على حدة .

أما محاولات اتخاذ تراث الألحان الشعبية أساسا
لبناء موسيقى عالمية الطابع ، فأخشى أن أقول انها محاولات
تنطوى على شيء من التناقض . ذلك لأن الألحان الشعبية
الشرقية التي يشيد عليها البناء الموسيقى العالمى هي
بطبيعتها غير قادرة على التطور والنمو والتنويع الا بطريقة
مصطنعة . انها ألحان وضعت فى ظل نظام نغمى مبنى على
وحدات لحنية مستقلة قائمة بذاتها ، أعنى نظاما لا يعرف
بطبيعته تلك القوالب التي تسمح بتنويع اللحن وتكثيفه
والإضافة المتراكمة اليه . وهناك ، فضلا عن ذلك ، تلك
المشكلة المعروفة الخاصة بنوع السلالم الموسيقية ،
وقابلية « ربع الصوت » ، الذي تركز عليه السلالم
العربية ، للتطوير فى القوالب العالمية المعروفة . والمهم
فى الأمر أن اللحن الشرقى يبدو ، فى هذه الحالة ، أشبه

ببذرة غير قابلة للنمو ، لانها مغروسة فى ارض قريب ،
أو أن المحاولة بأسرها قد تبدو أشبه بمحاولة استنبات
فاكهة الصيف فى الشتاء . وقد لا يكون ذلك راجعا الى
قصور فى اللحن الشرقى الأصلى ذاته ، ولكن المهم فى
الأمر هو أن المرء لا يستطيع الاقتناع بذلك الجهد المتكلف
الذى يبذل من أجل بناء موسيقى عالمية على أساس من
الألحان الشعبية المحلية . وحتى لو رأى البعض أن
الاتجاهات الموسيقية الغربية المعاصرة تسمح بمثل هذا
التقارب - اذ تعطى المؤلف حرية واسعة النطاق فى
التصرف فى السلالم الموسيقية والايقاعات والقوالب ، أو
فى الغائنا أصلا - فإن المحاولة (التى رأينا بالفعل نماذج
لها فى بلادنا فى الآونة الأخيرة) لن تعود لها فى هذه
الحالة صلة بالموسيقى الشعبية من قريب أو بعيد . انها
تصبح فى هذه الحالة منتمية الى مجال الموسيقى العالمية
فى أحدث تطوراتها ، ويستحيل التعرف على موسيقيانا
الشعبية وادراك ملامحها والاحساس بمذاقها الخاص من
خلال العمل فى صورته النهائية . انها - بالاختصار -
تطوير للموسيقى العالمية فى اتجاه تستخدم فيه مادة جديدة
غير مألوفة ولكنها ليست على الإطلاق تطويرا للموسيقى
الشعبية ذاتها فى اتجاه عالمى .

وأما النوع الآخر من المحاولات ، وهو النوع الذى
يرمى الى احياء تراث الموسيقى الشعبية ، فيشوبه نقص
كبير هو أنه يكتفى بالجانب التسجيلى فقط ، ولا يكاد مع

ذلك يشعر بوجود هذا النقص فيه . ذلك لأن الاهتمام الأكبر ينصب فيه على ترديد نفس الألحان المنتمية الى التراث الشعبى دون أية محاولة لتطوير اللحن أو تهذيبه أو صقل طريقة أدائه . وليس فى ذلك أى مأخذ على من يقومون بهذه المحاولات ماداموا واعين بحدود عملهم ، بل ان تسجيل التراث الشعبى أمر مرغوب فيه ، تحرص عليه كل البلاد الناهضة فى عالمنا المعاصر ، وهو مظهر من أقوى مظاهر الوعى الثقافى لدى أية أمة تسعى الى تحقيق التقدم فى المجال الفنى . ولكن المشكلة هى أن هذا التسجيل والتدوين يقدم اليها فى كثير من الأحيان ، بل أكاد أقول فى معظم الأحيان ، كما لو كان هو ذاته عملا فنيا رفيعا بأحدث معانى الكلمة . وانى لأذكر برنامجا تليفزيونيا ناجحا اشترك فى احدى فقراته واحد من ألمع مثقفينا مع واحد من أخلص المشتغلين بجمع التراث الموسيقى الشعبى ، قدموا فيه مغنية ريفية اشتهرت بغنائها فى مواسم دينية خاصة ، وكانت طريقة التقديم ، وما اقترن بها من تمجيد وتفضيم وتعظيم ، توحى بأن حدثا فنيا خارقا على وشك الوقوع ، ولكن الغناء نفسه ، حين بدأ ، كان مخيبا للأمل الى أبعد حد : فالصوت خشن فيه البداوة الريفية غير المصقولة ، والآلات بدائية ساذجة ، والأنغام متكررة لا ابتكار فيها . . . كل هذه صفات يمكن أن تكون مستحبة الى أقصى حد اذا كنا بصدد تسجيل التراث الشعبى لأغراض علمية أو

ثقافية ، لأنها بالفعل جزء من البيئة التى يظهر فى ظلها هذا التراث ، ولأنها تعبير صادق ومخلص عن طبيعة الجانب الأكبر - الريفى - من شعبنا . أما حين يقدم هذا الغناء على أنه حدث فنى له فى ذاته قيمته الرفيعة ، ولا علاقة له بالتدوين العلمى ، فهنا تبدو المفارقة واضحة ومؤسفة .

هكذا يبدو مصير الموسيقى الشعبية فى بلادنا ، فى الآونة الراهنة ، معلقا بين اتجاهين : أحدهما يهدف الى تطويرها ، ولكنه يمسحها خلال هذا التطوير الى حد يستحيل معه التعرف عليها ، وآخر يكتفى بتسجيلها كما هى ويعرضها علينا كما لو كان فيها هى وحدها الكفاية ، وكما لو كانت تمثل قيمة فنية ترضى ذوق المستمع المعاصر وحسه الفنى . والاتجاهان - كما نرى - متناقضان ، وأخشى لو أننى اتخذت منهما ذلك الموقف الوسط المعروف أن يقال اننى ألبأ الى مايلجأ اليه الكثيرون تهربا من مسئولية الالتزام بجانب معين أو بحل محدد المعالم . ولكنى لا أجد مع ذلك مفرأ من أن أقول ان الانقاذ والاحياء الحقيقى للتراث الموسيقى الشعبى يكمن فى موقع ما بين هذين الطرفين ، وأن النجاح الحاسم فى هذا المجال لن يتم الا حين ندرك عن وعى أن تدوين الموسيقى الشعبية والاحتفاظ بها شيء ، واعطاءها دورا فعليا فى حياتنا الفنية الراهنة شيء آخر ، وأن هذا الدور لن يتاح لها الا اذا ظهر من يستطيع تطويرها على النحو الذى يجعل لها دلالة عالمية

من جهة ، ويحتفظ لها بمعالمها الأصلية من جهة أخرى .
ومع ذلك ، فحتى لو تحقق هذا الهدف - وهو في
رأى لا يحتاج الى أقل من معجزة فنية - فسيظل السؤال
الذى أثرته في بداية هذا المقال قائما ، وأعنى به : هل
سيكون اللحن الشعبى البسيط هو المصدر الفعلى للإلهام
ذلك العبقري القادر على تحقيق هذه الغاية ، أم أنه مجرد
مادة استخدمها وكان يستطيع أن يستخدم غيرها ؟ وهل
يرجع جمال العمل النهائى الى ذلك الأصل البسيط الذى
بدأ منه ، أم أن القدرة على تشييد بناء متكامل ، وإيجاد
النسب والعلاقات المنسجمة بين أجزائه ، وتنسيق مختلف
عناصره ، هى التى يرتد إليها كل مافى هذا العمل من
جمال ؟

(*)

مستقبل الموسيقى في مصر

بلادنا تشهد اليوم نهضة فنية لا شك فيها . والمتتبع للجهود التي تبذل في مختلف ميادين الفن يشعر لأول وهلة بذلك التحول الهائل الذي طرأ على حياتنا الفنية ، والذي نحاول به أن نعوض ما فاتنا خلال عهود الاستبداد المظلمة ، ونلحق بركب الانسانية في مجال من أشرف مجالاتها .

ولست ممن يزعمون أن تجربتنا الفنية قد نضجت ، وأننا اليوم نستطيع أن نباهي بفننا سائر أمم الارض ، ونعد أنفسنا أندادا لها جميعا ، كلا . . . فلا زال أمامنا الكثير من الجهد ومن المحاولات التي قد تنجح حيناً وتخفق أحيانا . وليس ذلك راجعاً الى قصور طبيعي فينا ، أو الى تفسوق فطري في غيرنا ، بل هو راجع الى طبيعة الظروف التي أحاطت بتطورنا ، ويتطورهم . . فالعصور الحديثة في أمم الغرب بدأت منذ ما يقرب من خمسمائة عام ، والعصور الحديثة في بلادنا الشرقية بدأت منذ ما يقرب من مائة عام .

(*) «المجلة» ، العدد السادس ، يونيو ١٩٥٧ .

بل لا زال فينا من لم يتجاوز حتى اليوم مرحلة العصور
الوسطى في تفكيره وفي نظراته الى الحياة .

ومع ذلك فالفن عندنا يخطو - كما قلت - خطوات
واسعة الى الامام ، وشخصيتنا المستقلة قد بدأت تظهر في
كثير من الفنون ، وأصبح في وسعنا أن نتقدم بانتاجنا الى
شعوب الارض المستنيرة لنقول لها : هذه لوحة مصرية ،
أو هذا تمثال مصري ، أو هذه مسرحية مصرية .

ولكن فنا واحدا تخلف عن الركب ، وظل مستواه في
أخذار مستمر ، بل متزايد ، حتى اليوم ، ولم ننتج فيه
أى انتاج نستطيع أن نفخر به ، أو أن نعهده معبرا عن
مشاعرنا وأحاسيسنا .. ذلك هو الفن الموسيقى .

أجل ، فالموسيقى في بلادنا في محنة .. وهذه المحنة
تمحس بها قلة واعية متفتحة ، ولكنها تكتم احساسها هذا ،
وتكتفى بأشباع نهمها الى هذا الفن الرفيع من انتاج عباقرة
الامم الاخرى ، وتنفصل انفصالا شبيه تام عن متابعة أحوال
هذا الفن في مصر .

والحق أن لهذه القلة الواعية بعض العذر في انفصالها
وانعزالها هذا ؛ فقد ابتلينا في بلادنا بجماعة من الملتزمين
الى المجال الفنى ، نصب أفرادها أنفسهم مدافعين عن
قضية الفن المصرى ، فلا يكاد يرتفع صوت بالنقد ،
وبالدعوة الى مزيد من النهوض ، والى تجاوز الاوضاع
البالية التى تسود بيننا ، حتى يهب هؤلاء مدافعين عن

كل ما هو سائد ليبقى كما هو سائدا ، ومهاجمين للناسد
باساليب لها مظهر براق ، ولكنها فى حقيقتها زائفة
خداعة ، كالقول بأن الناقد يتأثر بالفن «الاجنبى» ، وأن
«وطنيتنا» تحتم علينا الا. نأخذ من هذه الاساليب «الدخيلة»
شيئا . لهذا آثرت القلة الواعية الصمت ، واكتفت بالسير
فى الطريق الذى اقتنعت بأنه هو الصحيح ، تاركة الباقين
على ما هم عليه .

ولكن من المحال أن تظل الامور على هذا النحو ، وأن
يدوم هذا الازدواج الحاد بين اقلية واعية وأغلبية غير
واعية . بل ان هذه الثنائية ذاتها أكبر خطر يصيب قضية
الفن ، وقضية الثقافة بوجه عام . فما قامت نهضة حقيقية
الا كانت المشاركة فيها عامة . وكل اتجاه أرسقراطى فى
الفن وفى الثقافة قد يأتى - من أن لآخر - بانتاج فردى
رفيع ، ولكنه لا يمكن أن يسمى «نهضة» بالمعنى الصحيح،
اذ أن كل نهضة لا بد أن تكون انسانية ، يشارك فيها أكبر
قدر ممكن من الناس ، ومن هنا كانت الضرورة تقضى
بالدعوة الى محور هذه الثنائية ، لا بأن تقبل الاقلية الواعية
الاموضاع التى خدعت بها الأكثرية ، بل بأن تنبها الى مافى
هذه الاموضاع من أخطاء ، وتشاركها فى هذا السعى الى
النهوض على أسس سليمة .

فما هى مظاهر محنة الموسيقى فى مصر ؟

للموسيقى - بوجه عام - لحظات ثلاث : لحظة
التأليف ، وذلك بالمعنى الواسع لهذه الكلمة ، وهو يشمل

تأليف الألحان وتأليف الكلمات معا ، ولحظة الأداء ، وهو يشمل الأداء الصوتي في الغناء ، والعزف على الآلات ، ولحظة الاستماع . فالعلاقة الموسيقية اذن ثلاثية : بين المؤلف والقائم بالأداء والمستمع . فلنتحدث عن كل عنصر من عناصر هذه العلاقة على حدة .

أما التأليف الموسيقي عندنا فلا شك في انحدار مستواه . وأستطيع أن أقول مطمئنا ان الأكثرية من مؤلفينا الموسيقيين غير مثقفة فنيا . وقد يبدو هذا القول غريبا ، ولكن يكفي أن يدرك القارئ أن «العالم» من مشاهير الملحنين هو من يعرف التدوين الموسيقي ، وقراءة المدونات (النوتة) ، مع أن هذه من الأوليات التي يجيدها تلاميذ المدارس الابتدائية في البلاد المتقدمة ! أما الباقون ، وهم كثيرون ، فحتى هذه الأوليات لا يعرفونها .

ومن المؤسف حقاً أن جهود هؤلاء المؤلفين الموسيقيين جميعا لا تنصرف الى التزود بالعلم الصحيح ، وحسبهم تلك الثروات الضخمة التي تنهال عليهم ، فقيم الحاجة الى العلم اذن ، ما دامت الغاية قد تحققت ؟

قد يكون هذا الحكم قاسيا ، وقد تكون لهجته عنيفة ، ولكني أقولها صراحة : اننا في حاجة الى جيل آخر من الموسيقيين . نحن في حاجة الى جيل من الموسيقيين «العلماء» بالمعنى الصحيح لهذه الكلمة ، يقضى الواحد منهم سنوات طويلة من عمره في دراسة شاقة مضمّنية ، يجنى ثمرتها في

النهاية ، ولا يتوقف عن تحصيل المزيد من العلم طوال حياته ، مهما أصاب من نجاح ٠٠ فالفنون اليوم لم تعد تلقائية ، ولم تعد الفطرة السليمة تجدى فتيلا ان لم تصحبها دراسة عميقة ٠ والعلم قد تغفل في كل نواحي حياة الانسان ، حتى في نتاج خياله ٠ فمن من موسيقيينا الحاليين أدرك ذلك ؟ ومن منهم عمل على تحقيق هذا الهدف ؟

ان فن الصوت - وهو أرفع الفنون وأعمقها - له مجالات واسعة ، وتشكيل الاصوات له امكانيات لا تنفذ ، ولكننا في مصر لم نفد من هذه الامكانيات الضخمة الا على نحو ساذج ، بل على نحو يكاد يكون بدائيا : ألحان تسير على وتيرة واحدة ، آلات قليلة تسير كلها في تيار واحد وليس لها الا بعد واحد ، ايقاع سطحي راقص ٠٠ الى آخر العيوب الكثيرة التي ترجع كلها الى سبب واحد : هو الافتقار الى العلم (١) ٠

ويوم يظهر جيل من الموسيقيين الدارسين الذين يستغلون الامكانيات الواسعة للصوت الى أقصى حدودها ، يومئذ ستظهر الألحان العميقة المعبرة ، وتتلخص الموسيقى من اسرار الأغنية التي ظلت تخنقها وتكبلها بقيودها الى اليوم ، فتصبح فنا مستقلا يستطيع أن يقف على قدميه ، لتعبر أصواته وحدها عن شتى المشاعر والأحاسيس ٠

(١) انظر للمؤلف كتاب : التعبير الموسيقى (القسم الثاني) ٠

أما عيوب الأداء فى موسيقانا فلا تقل أبدا عن عيوب
التأليف ، اذ أن الأمرين فى الحق مرتبطان • ويوم توجد
الموسيقى الرفيعة ، فلا بد أن يرتفع الأداء الى مستواها ،
أما حين تمضى الأمور بلا رقيب ، وحين تنعدم المسئولية
فستعم هذه الصفة الجميع !

فالعزف - أولا - لم يبلغ أى مستوى رفيع ،
ونستطيع أن نلمس ذلك بوضوح فى الآلات المشتركة بيننا
وبين سائر البلدان ، مثل الكمان : فالفارق هائل بين
عازفينا والعازفين العالميين ، وعلى من ينكر ذلك أن يستمع
الى تسجيلاتهم ، فانه سيدرك عندئذ قيمة فضيلة التواضع !
هذا عن العزف المنفرد ، أما العزف الجماعى فى الفرق
الكبيرة - فلا شك أن هذا الفن لا زال عندنا فى مراحل
الاولى ، وليس لدينا الا القليلون من نستطيع أن نطمئن الى
تخصصهم فيه بالقدر الكافى • وقد اعترف المسئولون
عندنا بهذه الحقيقة لحسن الحظ ، وشرعوا يسلكون الطريق
الصحيح : طريق استقدام الخبراء من البلدان الاخرى
ليعينونا فيما لا نحسن ، وايفاد البعثات الى البلاد المتقدمة
فى هذا الميدان •

أما الأداء الصوتى فأمره أعجب : ان الأصوات فى
الغناء الشائع بيننا محدودة الى أقصى حد • ومن المؤسف
حقا أن يصف الكثيرون منا الغناء الغربى مثلا بأنه « صراخ » ،
مع أن كل ما فى الأمر من فارق هو أن هذا « الصراخ »
يستنفد كل امكانيات الحنجرة البشرية ، ويصل بها الى

آفاق تعجز عن الوصول اليها الاصوات التي تردد أغانيها ،
والتي تكاد تنحصر كلها فى طبقة «الكلام» المعتادة . ومعظم
اصوات المغنين عندنا «ميكروفونية» ، فليس فيها من انقوة
الطبيعية ما يمكنها من الوصول الى الآذان الا عن طريق مكبر
الصوت . وأخيرا فالغناء عندنا ارتجالى الى حد بعيد ، مع
أن الصوت البشرى قابل للتدريب الذى يضيف عليه مزيدا
من المرونة ، بل القوة والامتداد ، وهنا تعود ظاهرة الافتقار
الى الدراسة والعلم مرة أخرى الى الظهور !



ومشكلة الاستماع الى الموسيقى تستحق منا الانتباه
بحق . فما حالتنا الذهنية حين نستمع الى الموسيقى
المصرية ؟ اننا نستمع اليها ونحن نشاسر ، أو خلال وجبات
الطعام ، أو قراءة الصحف ، أو الحديث اليومي المتبادل .
فما دلالة ذلك ؟ المعنى الوحيد الذى تفسر به هذه الظاهرة
هو أن الفن الموسيقى لم يتغلغل فينا الى الحد الذى يجعلنا
نتفرغ له ، ونتهياً لتلقيه ، فننصرف عن غيره من الشواغل .
ولنا العذر فى ذلك ، فما بلغت الموسيقى التى نستمع اليها
من العمق ما يجعلها جديرة بالاحترام والانصات الخاشع ،
بل ان ضحالتها لا تترك لها فى نفوسنا الا مكانا ضئيلا ،
فلا تشغل من انتباهنا الا قدرا ، والقدر الباقي تشغله معها
شتون الحياة اليومية المعتادة !

على أن الموسيقى قادرة بحق على أن تشغل كل
انتباهنا ، ، وتملأ كل فراغات أنفسنا لو قدمت إلينا فى

صورتها الكاملة • واذن فالمستمع - المصرى والشرقى بوجه عام - يفتقر الى التجربة الموسيقية بكل أبعادها ، أى أنه عاجز عن أن يتذوق فنا رقيقا تذوقا كاملا ، وسيظل هذا الميدان الضخم مجهولا لديه حتى يقدم اليه الانتاج الذى يدفعه الى أن يحسن الاستماع اليه •

ولست ممن يحسنون كتابة الأوصاف الشعرية والتعبير عن تفصيلاتها • ولكنى لا أتوانى عن القول بأن للموسيقى رسالة أخرى غير التسلية العابرة ، وظيفة أخرى غير قتل الوقت ، ومهمة أخرى غير الترويح عن النفس •• انها فن كامل تفيد منه النفس ، وتتلقي منه معرفة تضىء طريق حياتنا ، وهو يثير فينا مشاعر أكمل وأوسع بكثير من شعور « الطرب » الرخيص • لكن هذه التجربة العميقة التى يحس المرء خلالها بالخشوع غريبة عنا تماما ، اذ ترتبط الموسيقى فى أذهاننا على الدوام بصورة الانتاج الهزيل الذى يقدم اليها ، والذى يمارس فى تجربة هزيلة مثله •



وبعد فقد يبدو للقارئ أننى تحدثت عن حاضر الموسيقى لا عن مستقبلها • ولكن لا شك فى أن كل بحث منطقى للمستقبل يجب أن يستمد من الحاضر لئلا يكون رجما بالغيب •

والكلمة التى أخص فيها مستقبل الموسيقى فى

مصر ، والتي يتوقف عليها هذا المستقبل بحق ، هي
« العلم » . أجل ، فلتكن دعوتنا من أجل وضع دعائم
نهضة موسيقية فى بلادنا هي : المزيد من العلم ! فبالعلم
وحده يقضى على الأدعياء ، وتختفى كل المهازل الفنية التي
تشيع فى موسيقانا : من سطو باسم الاقتباس ، واستجداء
لمعونة الغير باسم « التوزيع الموسيقى » ، وجهل باسم
« الفطرة السليمة » . . . وبالعلم وحده يظهر العازف
المجيد ، والمفنى البارع ، ومن ثم المستمع الواعى .

اننا نعيش فى عصر العلم ، وهذا الحكم العام
ينطبق على كل مجالات الحياة البشرية ، والفن ليس
استثناء من هذه القاعدة ، بل لقد أصبح فى أيامنا هذه
أقوى دليل على صحتها .

(*)

الأساس العقلي للموسيقى الحديثة

ليست الموسيقى ، ولا يمكن أن تكون ، نظاما
صوريا تتوارثه الاجيال بلا تغيير ولا تبديل ، بل هي
تعبير عن ميل يتجدد بلا انقطاع ، واردة تتطور دواما .
وهي في هذا التطور تساير الروح البشرية في تقلباتها
وتتمشى مع الاتجاه العام الذي تسير فيه الحضارة .
فالتطابق بين الموسيقى الكلاسيكية والروح العقلية الأوروبية
واضح كل الوضوح ، وكذلك كان الاتجاه الرومانتيكي في
الموسيقى صورة جزئية من روح رومانتيكية شاملة كانت
تعبّر عن ميل أساسي طغى على العقل الأوروبي في كل
مظاهره ، خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر .

فالتجديد اذن كامن في ماهية الموسيقى ، والفنان
الناجح هو الذي يتجاوب مع عصره ويأتي في انتاجه بما
يعبر عن روح ذلك العصر . ولقد كانت الاسماء الكبرى
في تاريخ الموسيقى ، مثل باخ وبيتهوفن وفاجنر ، مرتبطة
على الدوام بتجديدات معينة أتت بها ، وبأساليب لم يالفها

(*) «مجلة علم النفس» ، نبرابر ١٩٥٢ .

الفن من قبلهم ، وبثورة سماخطة على القواعد الجامدة التى تسود فى عهدهم . واذا كنا اليوم نعد كلا من هؤلاء العباقرة « كلاسيكيا » فليس ذلك الا لأن فنه قاوم فعل الزمان مدة طويلة ، أما بالنسبة الى عصورهم فقد كانوا جميعا من المجددين ، بل كان الكثيرون منهم يعدون من الشواذ الذين لا يفهمون . فلکم اثمهم بيتهوفن فى عصره بالغموض والتعقيد ، وخاصة منذ أتى بسيمفونيته الثالثة ، ولکم لقي فاجنر من السخرية ، ففى فضيحة « تانهويزر » فى باريس عام ١٨٦٠ ما يشعر بمدى سوء الفهم الذى يلقاه فنان كبير وسط جمهور قد يكون مثقفا ومهذبا .

والحق أن عنصر التجديد أساسى فى تذوقنا الفنى للموسيقى . فمن التجارب التى ألفناها جميعا ، أن القطعة الواضحة التى نعجب بها منذ الوهلة الاولى ، ونذكر كل جوانبها دفعة واحدة ، كثيرا ما تفقد هذا الجمال بعد أن يتكرر سماعها ، وتصبح مملة ممجوجة . أما القطعة التى نجد فى بعض عناصرها غموضا غير مألوف لدينا ، فالغالب أنها تزداد جمالا بتكرار سماعها ، وترتفع قيمتها فى أعيننا كلما ازدادت عناصرها الغامضة اتضاحا . وهنا يكون فى التجديد الذى يخرج - الى حد ما - عن المألوف ما يعلو بالقيمة الفنية للانتاج الموسيقى .

ولقد غدت الحاجة الى الخروج عن القواعد الموسيقية المألوفة ماسة فى أواخر القرن التاسع عشر . فقد اكتشف

الفنانون فى نهاية الأمر أن النظام الموسيقى الغربى ، الذى يقتصر على اثنتى عشرة درجة ، ضيق الى حد يبعث على الاختناق . فلو تذكرنا أن كبار الموسيقيين ، من بالسترينا الى فاجنر ، ومعهم المدارس الروسية والاسبانية والفرنسية المختلفة ، لم يكن فى متناول أيديهم جميعا ، فى اللحن وفى الهارمونى ، وفى الآلات المنفردة والفرقة الكاملة ، فى الاغانى والتراويل ، فى الأوبرات والدرامات الغنائية - فى كل هذا لم يكن فى متناول أيديهم سوى اثنتى عشرة درجة موسيقية ، عندئذ يتبين لنا أن من الصعب أن نكتب لحنا جديدا كل الجدة ، وأن امكانيات التوافق اللحنى تضيق على الدوام - خاصة وأن هذه الدرجات الاثنتى عشرة لا تقف كلها على قدم المساواة ، بل تفضل على الدوام سبع درجات منها ، وتظل للباقيات أهمية ثانوية بالنسبة اليها .



هكذا كانت مشكلة الموسيقى فى أواخر القرن التاسع عشر : لغة تشكو من قلة حروفها ، صيغت بها كل المعانى التى يمكن أن تنطوى عليها تلك اللغة ، وفنانون مخلصون لا يودون أن يكونوا من الاتباع المقلدين لهذا الفنان أو ذاك ، بل يريدون البحث عن جديد ، شأن كل فنان صادق . فكان المخرج الوحيد من هذه المشكلة هو التخلص من الفقر الشحيح الذى تتصف به مادة الموسيقى ، وتوسيع نطاق تلك اللغة الضيقة النطاق ،

والقيام بانقلاب حاسم فى القواعد والنظم الموسيقية .



ولقد وجد هؤلاء الفنانون الثائرون فى أبحاث علم الأصوات ما يبرر دعوتهم الى التجديد ، فقد أثبت ذلك العلم بطريقة قاطعة أن النظام الحالى الذى تسير عليه الموسيقى ليس نظاما ثابتا تسير عليه الروح البشرية ضرورة ، بل هو نظام عارض يتباين تبعسا للبيئات والعصور . وهكذا يخرج عن قيود الأزلية ميدان جديد من ميادين الروح البشرية ، وهو الموسيقى .

فلكل نظام موسيقى سلم معين . وهذا السلم هو الأصوات التى تثبت عندها الأذن بين مختلف الدرجات التى تتراوح بين نغمة معينة ، ونفس النغمة فى طبقة أعلى منها : أى الصوت كما يغنيه رجل وكما تغنيه امرأة مثلا . ففى كل هذه الأصوات التى تبلغ عددا هائلا ، تقف الأذن عند أصوات معينة لتستطيع تمييزها مما يسبقها وما يليها ، وتلك هى التى تكون السلم الموسيقى . ولذلك السلم فى الموسيقى الغربية درجات سبع محدودة ، وله فى غير الموسيقى الغربية نظم أخرى متباينة كل التباين . فلكل من الموسيقى الشرقية والموسيقى الزنجية ، والموسيقى اليونانية القديمة ، سلامها الخاصة . واذن فالسلم الغربى الشائع ليس مبنيا على قوانين طبيعية ثابتة ، وليس تعبيرا عن ميل غريزى ، بل هو نتيجة مبادئ جمالية خاصة اتخذها نظام موسيقى معين .

ولقد اعتادت الموسيقى الكلاسيكية أن تسير على نظام خاص لا تحيد عنه : فالسلم العام ذو السبع درجات ، تختلف أسماؤه تبعاً لأسماء الدرجات التي يبدأ منها وينتهي عندها ، وإن كان هذا الاختلاف في الأسماء لا يؤثر بطبيعة الحال على المسافات بين الدرجات ، والقطعة الموسيقية كانت تبدأ من سلم معين ، لنسمه سلم « دو » مثلاً ، وتنتهي بنفس السلم ضرورة . وإذا حادت عنه في الوسط فأنما تنتقل إلى سلالم معينة تربطها بالسلم الأصلي صلة قرى . أما الموسيقى الحديثة ، فلم يعد لديها ذلك التجانس النغمي القديم ، ولم تعد تطبق البقاء في سلم ذي إشارة واحدة ، أو تنتقل إلى غيره بانتظام وتبعاً لقواعد خاصة ، بل أصبح « الابتكار » هو أن يتغير السلم تغيراً متخبطاً . ففي كل فترة قصيرة بل في كل زمن وكل نغمة ، تتغير إشارة السلم . وبهذا يفتح الطريق لامكانيات جديدة لانهائية ، ويسهل التجديد في هذه اللعبة المسلية الخطرة إلى غير حد .

والحال كذلك في الهارموني بين الأصوات الموسيقية المختلفة . فبينما كان الانسجام النغمي يسرى قديماً بين أصوات تنتمي إلى سلم ذي إشارة واحدة ، أصبح الانسجام - إن كان لنا أن نظل نستخدم هذه الكلمة - يقوم بين أصوات تنتمي إلى سلالم مختلفة . بل حدث ما هو أغرب من ذلك ، إذ أصبح الانسجام يقوم بين أعمدة مختلفة من الهارموني ، كل عمود منها ينتهي إلى سلم معين :

كان يوضع عمود من سلم « صول » الكبير تحت آخر من سلم « دو » الكبير مثلا ، وتستمر هذه العملية بين أكثر السلالم اختلافا ، وعلى الأذن بعد هذا أن تحتمل .

وعلى حين كان الانسجام بين الأصوات فى النظام الكلاسيكى يقوم بين أبعاد معينة من هذه الأصوات ، بحيث يكفل التناغم بينها ، أصبح على الموسيقى الحديثة أن تسعى الى كشف مسافات جديدة بين أصوات الهارمونى . فأصبح من المألوف أن يقوم الانسجام بين صوت والصوت التالى له مباشرة ، بل بين أنصاف الأصوات بلا تحفظ . وحجة الموسيقيين المحدثين فى ذلك أنه لما كان نظام الموسيقى بأسره مبنيا على الاثنى عشر نصفا من الأصوات ، فلا بد من استغراق كل هذه الأنصاف ، أفقيا فى اللحن ورأسيا فى الهارمونى ، واستنفاد كل ما بينها من امكانيات ، مهما كان الصوت النهائى غريبا غير مألوف للأذان . وبينما كان كل نشاز يحل الى انسجام فى الموسيقى التقليدية ، أصبحت الموسيقى الحديثة لا ترى ضيرا فى بقاء هذا النشاز على ما هو عليه دون التخلص مما ينطوى عليه من تنافر .

وأساس هذا الانقلاب فى اللحن وفى الهارمونى ، هو التحديد الجديد لمسافات الأصوات الموسيقية ، كما ظهر بوجه خاص عند « شيونبرج » . فالمسافة بين النغمة الأساسية ومثيلتها فى الطبقة التى تعلو عنها اثنا عشر

نصفا من الأصوات ، ويقوم السلم المؤلف بضغط هذه الأصوات الى سبعة ، بحيث تكون المسافة بين خمسة منها صوتا كاملا ، وبين اثنين منها نصف صوت . أما عند شونبرج ، فالأصوات كلها تتساوى أهمية ، وليس هناك داع لتخطي بعضها واعطاء بعضها الآخر أهمية خاصة ، ومن هنا كان سلمه مكونا من اثنتى عشرة درجة كلها من أنصاف الأصوات (أو التونات) .

وبينما كان شونبرج يقوم بأكبر انقلاب فى ميدان الهارمونى بسلمه الجديد ، لم تظهر لديه الرغبة فى تجديد « قالب » الموسيقى : فلا زال لمقطوعاته نفس الاطار القديم ، وعدد الحركات وترتيبها كما عرفتة الموسيقى الكلاسيكية - فنظريته الجديدة لم تخلق التركيب الموسيقى الملائم لها . أما الموسيقى الذى أتى بأكبر انقلاب فى ميدان الصورة ، بجانب ما استحدثه من كشوف فى مادة الموسيقى ، فهو « سترافنسكى » . فقد تأمل النظام القديم الذى كان يسير عليه اللحن ، وهو أن يستمر فى جمل وأنصاف جمل موسيقية منتظمة ، وينتهى بسكون كما تنتهى الكتابة الى نقطة - وأدرك أن هذا التوقف النهائي والتوقف الجزئى المتوسط لا داعى له على الإطلاق . فليس هناك ما يدعو الى أن يتخذ ختام اللحن شكل النقطة النهائية ، لأن اللحن ليس جملة ، بل هو خط ممتد لا يتطلب قاعدة معينة ينتهى على أساسها ، وإنما يتوقف حيثما يشاء مزاج كاتبه . كذلك لم يرداعيا لالتزام

ذلك النظام المطرد في الايقاع ، أو التقيد بنفس عدد الضربات داخل الحاجز الموسيقي الواحد ، بل يمكننا بتنوع نظام الضربات أن ندفع الملل عن نفس السامعين ، ونقدم اليهم ايقاعا يتجدد دوما . ومن هنا تنوعت الاشارات الدالة على الزمن داخل الحواجز المختلفة في كثير من مؤلفات ديبوسي وسترافنسكي ، بل لم تعد بالموسيقى الحديثة الى التقسيم على أساس الحواجز حاجة .

ولقد حاول بعض الموسيقيين أن يستحدثوا انقلابا أوسع نطاقا ، بتقسيم السلم الى أربع وعشرين درجة ، كما هي الحال في كثير من السلالم الشرقية . وليس في هذا التقسيم الجديد أى خطر : إذ أن الأذن تستطيع أن تميز « ربع » الصوت بسهولة ، وهكذا تصبح امكانيات اللحن والهارموني لامتناهية في هذا النظام الجديد ، ولكن ينقص هذا الانقلاب بناء نظام موسيقي كامل ، وخاصة في ميدان الهارموني ، يتناسب مع ذلك الميدان الجديد للموسيقى . ومن العقبات التي تعترضه كذلك ضرورة تعديل كثير من آلات الأوركسترا الغربية : فالبيانو والآلات الهوائية سيعدل تركيبها على هذا الأساس تعديلا أساسيا ، وتختلف طريقة العزف عليها اختلافا تاما ، ويبدأ الفنانون في كشف طرق جديدة تناسب النظام الذي ابتكروه . وليس كل هذا مستحيلا أو غير معقول ، ولكنه سابق لأوانه الى حد ما ، إذ أن سلم شونبرج ذا الدرجات الاثني عشرة المتساوية ، مازال

منطويا على امكانيات عديدة لم نحقق منها بعد شيئا .

والنتيجة لهذا كله أن تنتج مادة صوتية خام قد لا يجد فيها كثير من المستمعين الا صخبا وجلبة ، غير أن الفنان المتحمس لها يرى فيها ارتيادا لمناطق مجهولة في ميدان الأصوات الموسيقية لم يكشفها أحد من قبل . فإذا أصررت على أن تستمع الى الموسيقى من خلال علم النفس ، أى من حيث هى معبرة عن مشاعر معينة ، فلن تجد لتلك الموسيقى أى معنى . أما اذا شئت أن تستمع الى موسيقى خالصة لا تهدف الا الى ذاتها ، فستجد فى ذلك الانقلاب الحديث خير ما يكفل لك هذه المتعة الجمالية الخالصة .

فالموسيقى الخالصة مقتصرة على ذاتها ، بعيدة عن الالهابة بأى موضوع خارجى معين . وهى - ان شئنا أن نطلق عليها اسما فلسفيا - « موضوعية » تنظر الى المعنى المادى أو العاطفى الذى يمكن أن تشير اليه الألحان نظرة محايدة . والواقع أن هذا الانقلاب انما هو مثل من أمثلة ثورة الروح الحديثة على الخلط بين الفنون كما شاع فى العصر الرومانتيكى . فقد أخذ كل فن يتجه الى أن يصبح « خالصا » ، أى مقتصرا على ذاته ، منفصلا عن غيره من الفنون ، لا يهيب بشئ . فأنت ترى اليوم شعرا خالصا ، ورسما خالصا ، وموسيقى خالصة (ومما له دلالة هنا أن سترافنسكى وبيكاسو قد أصبحا صديقين حميمين فى

النهاية ، وأنهما تعاونا سويا فى تأليف باليه راقص هو «بولتشينللو» . فكل فن من هؤلاء يسعى الى الاستقلال عن غيره ، والى أن يتخذ له من ذاته وحدها غاية ، أى أن الموسيقى لم تعد تسعى الى أن تثير فى ذهنك معانى شعرية ، أو صورا مادية - ومن هنا كان عصر فاجنر وديبوسى يعد عتيقا بالنسبة الى الفنانين المتطرفين فى نزعتهم المحدثه ، واستبعد تماما عنصر التعبير واثارة المشاعر - وبعد أن كانت النغمة رمزا ، وعلامة ، وطريقة للتعبير مشحونة بمحتوى وصفى ، أصبحت « نغمة » فحسب ، أى مادة خالصة ، ووجودا يكتفى بذاته ولا يشير الى شيء .



فاذا انتقلنا الى الجانب النقدى من هذا البحث ، فلنؤكد أولا أن التجديد الموسيقى أمر لا مفر منه ، اذ أن تقلب القواعد الموسيقية وتطورها فى القرون الماضية خير شاهد على ذلك . والواقع أن مؤلفى الموسيقى فى الفترة الأخيرة قد أحسوا بضيق نطاق قواعدهم القديمة الى حد كان كفيلا بأن يبعث فيهم الجمود . والواقع أيضا أن كبار الموسيقيين كانوا دائما يخرجون عن القواعد المألوفة كلما واجهتهم مشكلة تعبيرية تعجز عن حلها القواعد : ففي الحركة الثانية من سيمفونية بيتهوفن الثالثة ، وفى الحركة

الرابعة لسيمفونية تشايكوفسكى السادسة ، وفي مقدمات عديدة لفاجنر ، مثل مقدمة « الهولندي الطائر » - فى كل هذا كانت المعانى التى يعبر عنها المؤلف أوسع مما تحتمله القواعد الشائعة ، ولهذا تجاوزوا تلك القواعد وتعدوها على نحو كان يبدو غريبا فى أعين معاصريهم .

فمن مستلزمات الفن اذن ، تلك الحرية والتلقائية التى تؤدى الى التجديد . غير أن التجديد الذى لا يقصد منه شيء سوى الاختلاف عن كل ما عرف من قبل ، ليس الا شذوذا عقيما . ولو وجد فنان تبلغ أصالته وابتكاره حد الانفصال تماما عن التفاهم مع كل من يعيش معه ، لما استحق منا تقديرا كبيرا . ومن هنا رأينا كبار الفنانين يبدأون بدراسة القواعد الموروثة فى فنهم ، اذ هى موجز لتجارب ذلك الفن الماضى - ولكنهم لا يدرسونها ليتقيدوا بها تقيدا حرفيا ، وانما لكى تتوافر لديهم القدرة على استعمالها استعمالا حرا مجددا . ومن هنا قيل ان المرء لا يدرس القواعد القديمة فى الفن الا ليتعلم كيف يخرج عنها . ولقد أكد شونبرج ، وهو صاحب انقلاب من أكبر الانقلابات الموسيقية الحديثة ، ضرورة مرور دارس الموسيقى بالتجارب الماضى ، بحيث لا يتخلى عنها الا تحت ضغط ينبع من باطن نفسه . فالحاجة الى التجديد يجب أن تنشأ عن الشعور بعدم كفاية الصور القديمة ، وعن كشف المرء فى تاريخ تلك الصور عن ميل نحو وجهة جديدة يحاول هو تحقيقها وابتزازها الى حيز الوجود .

فدراسة الماضي اذن ضرورية ، لأنها تكشف للمرء عن علاقات جديدة توحى لنا بالطريق الذى يجب أن نسير عليه فى إعادة بناء تلك القواعد من جديد .

ولكن ما حدث فى التطور الأخير للموسيقى هو أن يبحث بعض المؤلفين عن التجديد لذاته ، وذلك فى مذاهب مختلفة يعبرون عنها باسم « المدرسة المجددة » أو « المستقبلية » . فهنا يبعد الفنانون عن كل سابقة تاريخية فى الفن ، ظانين أن المثل الأعلى لفن هو التجديد بغير حدود . والواقع أنه اذا كان صحيحا أن كل عمل فنى جميل يجب أن يتضمن شيئا من التجديد ، فإن عكس هذه القضية ، وهو أن كل جديد جميل ، ليس صحيحا على الإطلاق . إذ أن السعى الى الجدة لذاتها ، فى عمل لا شرط له الا أن يكون مختلفا كل الاختلاف عما وجد من قبل ، يؤدى بنا الى انتاج فنى عقيم لا جدوى منه .

فعلينا اذن ألا نثق بالانقلابات الفنية التى تزعم أنها تنكر الماضى كله دفعة واحدة ، إذ أن تجديدها ستكون عرضية زائلة ، سرعان ما ينتهى عهدا بعد أن يتضح عجزها عن الاندماج فى التطور التاريخى للموسيقى .

ومن ذلك النقد السابق يتفرع نقد آخر على جانب كبير من الأهمية : إذ أن سعى هؤلاء المحدثين الى التجديد لذاته قد جعلهم ينحدرون الى مستوى « المجربين » فحسب . فأعمالهم « تجارب » فى عالم الموسيقى ، يهدف

كل منها الى كشف عنصر صوتي لم يكشف من قبل .
وهنا تتبدى لنا صفة أساسية في هذا النوع من التأليف
الموسيقى ، هو أنه يبدأ « بنظرية » . وأيا ما كانت فكرة
المراء عن خلق العمل الفني ، فسيسلم حتما بأن نقطة
البداية في الانتاج الفني هي عاطفة أو احساس معين ،
لا نظرية عقلية - وهذه العاطفة تؤدي في كثير من الأحيان
الى التعبير عنها بقواعد تستخلص منها نظرية جديدة -
أى أن النظرية نتيجة وليست سببا . فنقطة بداية الفنان
« المستقبل » اذن باطلة : اذ يبدأ بأن يقصد ابتداء أسلوب
جديد ، ولا يكون له من هدف سوى الجدة في الأسلوب ،
فيكون الدافع له في انتاجه دافعا نظريا خالصا ، وتخفى
من عمله كل آثار الحساسية الفنية الشعورية . والواقع
أن بدء الفنان بوضع منهج تجديدي معين ، يعنى سبق
القواعد على الالهام ، ويعنى - فوق ذلك - فهما سيئنا
لمهمة علم الجمال . فهنا يظن الفنان أن هدف ذلك العلم
هو أن يرشد الخلق الفني مقدما ، أى أن تسبق القيم
الفنية عمل الفنان ذاته وتفرض عليه مقدما ، بينما الواقع
أن العمل الفني ذاته هو الذى يخلق تلك القيم خلال
عملية الابداع . فعلم الجمال لا يتحكم في مصير العمل
الفنى ولا يحدد اتجاهاته ، بل هو لاحق لعملية الخلق
مستمد منها . ولاشك في أن كل نظرية توضع مقدما ،
ويكون مكانها خارج تجربة الفعل الابداعي ذاته ، تعوق
المسار الحر للفنان ، ولا تمكنه من بلوغ القيم الأصلية

التي تكمن فيه ، والتي يتجه اليها تلقائيا • حقا ان الجمال علم معيارى ، ولكنه ليس معياريا بمعنى أنه يفرض قيم الجمال على الفنان ويوجهه مقدما ، بل بمعنى تحليله وتقنيته لتلك القيم فحسب •

والواقع أن اتخاذ الفنان نقطة بدايته من نظرية معينة ، يعنى أن اعجابنا به عقلى محض • فعن طريق التحليل العقلى وحده نصل الى تقدير من يأتى لنا بنظرية جديدة أو بكشف مبتكر فى ميدان الموسيقى • ولكن الحقيقة أن هذا التقدير العقلى انما يكون الأساس الخلفى للعمل الفنى ، لأن النظرية تمهيد للخلق الفنى وليست أساسا لاعجابنا به • ولقد شبه أحد الكتاب الموسيقيين ذلك الاهتمام بالأساس العقلى للموسيقى بأنه أقرب ما يكون الى اهتمام المرء - عند تأمله منظرا مسرحيا بديعا - بالأساس المادى الذى يجرى وراء المسرح ، بحيث يظل يفكر طوال الوقت فى الأسلاك والأجهزة الكهربائية والجمال والأصوات المختلفة التى تدور خلف المسرح ، وينتج عن تأثيرها هذا المنظر الذى يشاهده • فاعجابنا العقلى لايجب أن يطفى بأى حال على تقديرنا النهائى للانتاج الفنى فى صورته التامة ، أى كما ينتقل الى آذاننا على أكتاف النظرية العقلية الممهدة له •

ونتيجة ذلك أن أصبح كثير من موسيقيينا اليوم يفتقرون الى العنصر الأساسى لكل انتاج فنى ، وهو

الالهام • وايا ما كانت نظريتك فى تفسير الابداع الفنى
فستعترف ولا شك بأهمية هذا العنصر الغامض الذى
لا تملك عنه الا تعبيرات شعرية غير دقيقة • هذا العنصر
كان دائما القوة الاولى الدافعة لكبار الموسيقيين : فعلى
الرغم مما كان يجده فنان مثل بيتهوفن من عناء فى الخروج
بالحانه الى الصورة التى نلمسها ، وعلى الرغم من طول
الوقت الذى كان يستغرقه تأليف سيمفونية عند برامز -
على الرغم من ذلك فان هذا العناء كان ، فى أغلب الأحيان ،
راجعا الى صقل القطعة وتهذيبها ، والى اخراجها على الصورة
النهائية التى تصل بها الى آذاننا - أما التيار الأصلى
لها ، والاتجاهات الاولى للحن ، فغالبا ما كانت تصدر
مستقلة عن كل نظرية سابقة عن طريق مفاجيء هو الذى
اصطلحنا على تسميته بالالهام •

وتكاد هذه الطريقة فى التأليف الموسيقى تقرب من
الاختفاء اليوم • فالمؤلفون الموسيقيون يقصرون همهم على
الوسائل ، لا على الغايات - وهدف كل منهم هو أن يبحث
عن مادة صوتية موسيقية جديدة ، دون أن يفكر فى كيفية
الاستفادة من المواد الهائلة التى توافرت للموسيقى الحديثة
بعد اكتشافها الأخيرة •

ولقد أدى هذا الاهتمام المفرط بالوسائل الى أن غابت
عن أذهاننا فكرة المعنى النهائى للانتاج الموسيقى • ففى
ازالة شونبرج لكل حاجز بين أنصاف الأصوات ، اختفى

العنصر الذى يضيف « النور » على القطعة الموسيقية .
فحين تصبح درجات السلم كلها متساوية الأهمية ، تكتسى
كل أصواتها لونا باهتا غامضا لا يميز بين الواحدة منها
والأخرى . فأساس التنوع فى ألوان الموسيقى السائدة
فى القرن التاسع عشر ، هو اتباعها نظام سلم تتفاوت
درجاته أهمية ، مما يؤدي الى أن تتخذ حركة كل قطعة
معنى معين يمكن تغييره كما يشاء خيال الفنان . والواقع
أن مساواة شونبرج بين الأصوات الكروماتيكية كلها ، يذكرنا
بفكر مثل فكر برجسون ، اذ يرفض الموسيقى تقييد حركة
التحول الموسيقية الحرة فى مقولات أو صور أولية سابقة ،
تفرض على التدرج النغمى وتتحكم فيه - ففى تلك الموسيقى
تحول دائم لا يعوقه العقل فى شيء . غير أنه اذا كانت
هذه الصيرورة المستمرة جائزة فى ميدان التفكير الفلسفى .
فهى فى ميدان الموسيقى تغيير خطير للعناصر الأساسية فى
لغتها ، وإبدال حروف جديدة بحروفها المألوفة ، وإن كنا
لا نعلم يقينا ما اذا كان التأثير الصوتى لمجموعات هذه
الحروف الجديدة يؤدي الى جمل موسيقية أعمق فى معناها
من الجمل القديمة أم لا . وعلى أى حال فالموسيقى الحديثة
- باعتراف مبدعيها - لاتعبيرية . فإن ظل المرء يسعى
الى أنقسام ذات محتوى نفسى معين ، فلن يجد فى تلك
الموسيقى شيئا ، وإنما عليه أن يحصر إعجابه الفنى بها
فى نطاق نغمى خالص لاتشوبه أية شائبة نفسية .
والنتيجة المباشرة لهذا أن تصبح الموسيقى ضجة مسلية ،

فيها توثب وحياة ، ولكنها لا تعبر عن شيء . وهذا هو
حقا ما تشعر به وأنت تسمع كثيرا من قطع سترافنسكى
مثلا : فهي أشبه بالطبيعة في سذاجتها السعيدة ، وفي
عدم اكترائها بكل معنى ومدلول يضفيه عليها عقل
الانسان - ومن هنا سميت قطعة مثل « طقوس الربيع » ،
باسم « مزامير الأرض » . وليس في هذا ضير على تقديرنا
لمثل هذه الموسيقى ، غير أن ما يهمننا هنا هو أن دلالة
الفن الموسيقي قد اختلفت ، وأصبح التعبير عنصرا غريبا
عنه لتحل محله كشف تنتمى - قبل كل شيء - الى مجال
الصوت الخالص .

ولسنا نود أن نطيل في وصف مظاهر استغلال هذا
الانقلاب الموسيقي استغلالا سيئا ، وانما يكفيننا أن نشير
الى ما شاع في الموسيقى الحديثة من العودة الى الايقاعات
البدائية والى سيادة آلات الدق والطبول على حساب بقية
الآلات ، الى ما عمد اليه الأمريكيون من الافراط في الغرابة
والشذوذ ، كان يؤلفوا « كنشرتو » للآلة الكاتبة مع
الأوركسترا ، وقطعا موسيقية تطلق في وسطها طلقات
نارية ، أو تأليف قطع راقصة آلية ، تؤديها الآلات الحالية
عن طريق الكهرباء لا عن طريق العزف الانساني عليها .
ونحن هنا لا نرمى الى الحط من قدر الموسيقى البدائية
لذاتها ، بل نكتفى بالاشارة الى أنها وضعت في مجتمع
معين لأجل ذلك المجتمع ذاته ، والى أن انكار التقدم الفني
خلال عشرات القرون والعودة الى حالة بدائية أمر لا مبرر

له على الإطلاق بعد تطور الذوق الموسيقى كل هذا التطور .
أما العزف الآلى فتجربة ثبت اخفاقها ، اذ أن كل ما وصلت
اليه الآلة هو أن تحفظ فن الانسان وتسجله ، كما فى
الاسطوانات الموسيقية - أما أن تحل محل الانسان فى
العزف ، فهذا ما يؤدى بالفعل الى تدهور لا الى تقدم .
فالموسيقى ، قبل كل شيء ، حديث انسان لانسان .

كذلك أود أن أشير من بعيد الى ما أدت اليه الموسيقى
الحديثة من تعقيد متكلف . ففي بعض موسيقيى اليوم
نزعة الى التعقيد لذاته ، يخفون بها عجزهم عن الابتداع
الابتكار ، ويفرقون السامع فى خضم من التركيبات
العويصة ، حتى لا يكشف افتقارهم الى الهدف الصحيح .
خفى هذا الغموض المتعمد يعجز المرء عن الحكم على العمل
الفنى حكما صادقا وسط تعقيد الأداء ، وما على المؤلف الا
أن يضيف الى تيارات الموسيقى طبقات أخرى عديدة ،
ويأتى بما يخرج عن المألوف فى الهارمونى ، ليشغل
السامع بغموض القواعد عن تقدير قيمة عمله الفنى كاملا .



ولهذا البحث هدف لا بد من ايضاحه بعد عرض
مظاهر الانقلاب الموسيقى ، هو عدم امكان الحكم على ذلك
الانقلاب على نحو نهائى ثابت . ففي التجديدات الموسيقية
الجزئية السابقة ، كنا ننت من يتمسك بالقديم وينكر
الكشوف الجديدة بالتحجر والجمود ، لعجزه عن مسايرة

التطور . أما فى هذا الانقلاب الحديث الشامل ، فليس لنا أن نصف بالعجز من لم يتابعه . اذ أن من صفات الانقلابات التى يمكن متابعتها ، أن تتدرج على نحو معقول . وليست الثورة الغنية كالثورة السياسية تشتمل فجأة (وان كان لهذه الأخيرة ذاتها مقدماتها البعيدة فى كل الأحوال) ، بل تتغير القواعد تدريجيا كلما تهيأت لها الأذهان . وقد نصف الانقلاب الموسيقى الحديث بأنه مفاجئ وعنيف ، وبأن المقدمات السابقة عليه لم تمهد له تمهيدا كافيا . فاذا شئنا أن نتجاوز عن هذا القدر من المفاجأة ، ونحاول مسaire ذلك الانقلاب ، فليس لنا ، مع هذا ، أن نلوم من لم يتابعه بنفس سرعته . وتلك صفة يتميز بها التطور الأخير وحده للموسيقى ، أما التطورات السابقة فكانت كما قلنا ، متدرجة لا عذر لمن لم يسايرها . وأخيرا ، فقد يلمس المرء هنا قدرا من عدم الرضا عن بعض الاتجاهات المتطرفة فى الموسيقى الحديثة ، ويتساءل : ما الحل اذن ؟ الواقع أن فترة الانقلاب العنيف يجب أن تنتهى ، فقد فتحت أمامنا الآفاق الجديدة ، ولم يستغل الموسيقيون بعد كل امكانياتها حتى يحاولوا تجاوزها . ومهمة الموسيقى الآن هى أن تقوم بعملية أغفلها ذلك الانقلاب عامدا ، وهى ادماج الكشف الجديدة فى التراث القديم . فقد اكتفين بما اكتشفناه ، وأصبح علينا أن نجنى ثمار هذه الكشف بقدر طاقتنا ، ونقوم بعملية تمثيل تهضم تلك المادة الجديدة وتدمجها بكياننا الموسيقى

الكامل . وهنا نرى أنفسنا نسير فى اتجاه مماثل لذلك
الاتجاه المجيد الذى سار فيه من قبل أقطاب الموسيقى
الكلاسيكية ، ولكن مع سعة فى المادة التى أصبحت فى
متناول أيدينا . وهنا أيضا نجد أسماء وضاعة لا معة
تنير لنا الطريق الذى يجب أن نسير فيه : أسماء ديبوسى
ورخمانينوف وسيبيليووس وبروكوفييف وشوستاكوفتش ،
الذين عرفوا كيف يمزجون كشوفهم بالتقاليد النافعة
الماضية ، ويقدمون الى العالم فنا مبتكرا لا يتفصل عن
التطور الموسيقى الغابر .

(*)

محنة الموسيقى الغربية المعاصرة

ما زالت الأعمال الموسيقية الكبرى الماضية تحتل الجزء الأكبر من برامج الحفلات الموسيقية الغربية ، ويتكرر عزفها الى الحد الذى يؤدى الى الاضرار بها أحيانا . ولكن اذا شكك المستمع من هذا التكرار ، فلن يجد فى الموسيقى المعاصرة ما يحل محل الأعمال الماضية المجيدة . وهكذا يظل المستمع فى معظم الأحيان مفتقرا الى شئ يجمع بين صفتى الجودة والجودة معا ، ويتعين عليه أن يقوم باختيار غير حر يضطر فيه أسفا الى التضحية باحدى هاتين الصفتين .

ذلك لأن الموسيقى الغربية المعاصرة التى تقدم الى المستمعين على أنها مجددة ، لا معنى لها ، فى معظم الأحيان ، بالنسبة الى المستمعين الذين توجه اليهم هذه الموسيقى . والذى يحدث عادة هو أن هؤلاء يصفقون لها بعد انتهائها فى أدب ، ولكن سرعان ما ينسون عنها كل شئ ، ولا يبقى فى أذهانهم عنها الا ما تردده فئة قليلة من دعاةها

(*) «الثقافة» ، العدد ١٧ ، نوفمبر ١٩٦٣ .

المتحمسين ، الذين لا يفلحون أبداً في اقناع الأغلبية الساحقة بوجهة نظرهم . وعلى قدر ما يزداد اليوم عدد أولئك الذين يشتغلون بالتأليف الموسيقى ، وتسود مئات الألوف من الصفحات ذات الأسطر الخماسية ، فإن الانتاج نفسه هزيل ، وتكون نتيجة هذا الانتشار الكمي انحدارا كيفيا يبدو أمرا لا مفر منه .

فما هي علة هذا الوضع السائد فى الموسيقى المعاصرة ؟ ان السبب الأول هو تزايد انعزال الموسيقى « المجدد » عن الجمهور . فالمجددون ، من أصحاب التجارب والمغامرات غير المألوفة فى عالم النغم ، يشعرون - صوابا أو خطأ - بأنهم أقلية مضطهدة فى مجتمع لا يقدرهم ، وينطقون لغة لا تتذوقها آذان مستمعيهم ، حتى المثقفين منهم . وكلما اشتد لديهم هذا الشعور بالاضطهاد ، دفعهم الى المزيد من الاغراب فى التأليف ، ظانين أن افتقار الناس الى فهم أعمالهم دليل على عظمة هذه الأعمال ، إذ أن كبار الفنانين فى الماضى كانوا ، حسب اعتقادهم ، لا يلقون عادة من الجمهور الا التجاهل (وهى قضية باطلة) ، على حين أن الأجيال المقبلة هى وحدها التى ستقدر هؤلاء المجددين حق قدرهم (وهو أمر بعيد الاحتمال) .

وربما كان من أسباب هذا التباعد بين الموسيقى المعاصر وبين جمهوره ، تلك النظرة التقديسية التى ينظر الناس بها الى النواحي الفنية أو التكنيكية فى العمل

الموسيقى ، وهي فراح تبدو سرا غامضا لا يتقنه الا
أربابه . وهكذا ترى المثقفين أنفسهم لا يعلمون أن هذه
النواحي التكنيكية يمكن أن تلقن لاي شخص يبدى
الاهتمام والاجتهاد الكافى ، وأن تعلمها أسهل قطعا من
تعلم الرياضيات ، ولا يقل سهولة عن تعلم قواعد
النحو . وهذا أمر يضيف على مهنة التأليف الموسيقى دالة
من القداسة ترفعها فوق مستوى النقد . وعلى حين أن
التجديد فى ميدان الأدب أمر لا يصعب على المثقفين عامة
تقديره ، فان التجديد فى ميدان التأليف الموسيقى أمر
يشعر معظم المثقفين بنوع من العجز ازاءه ولا يدعون لأنفسهم
القدرة على الحكم عليه . وهكذا ينظر الى المؤلفين الموسيقيين
مهما فعلوا - نظرة فيها شيء من القداسة ، ويستغل هؤلاء
هذا الموقف فيجعلون من أنفسهم ما يشبه جماعة سرية
لا تحرص الا على الاحتفاظ بمركزها الخاص ، دون أن
تعبأ على الاطلاق بتقديم شيء له قيمة لبقية البشر .

وهكذا أصبح المؤلف الموسيقى الماصر يحس بقدر
من الحرية يتيح له الغاء كل القواعد التقليدية لمهنته ،
ووضع قواعد لنفسه بنفسه . وهو يرفض أن يدخل فى
منافسة مع كبار الفنانين السابقين : بل انه يقضى جزءا
كبيرا من حياته محاولا اقناع الآخرين بأن هؤلاء الآخرين
لا يستحقون ما نالوه من الشهرة ، أو أن شهرتهم ينبغي
أن تسرى على عصورهم وحدها ، لا على عصرنا نحن . أما
المستمع السوء الحظ ، فعليه أن يقبل هذه الأحكام

صاغرا : اذ أن ذلك الذى يصدرها ينطق لغة تعلقو على فهمه . فاذما ما شاء المستمع أن يثبت أنه من المثقفين حقا ، أو أنه من « الطليعه » ، فعليه أن يستمع بخشوع ، ويصفق بحماسة سواء أكان يفهم أم لا يفهم ، وعليه أن ينكم آراءه الحقيقية ولا يسر بها إلى أحد ، حتى لا يتهم بالجهل والتخلف . ونتيجة هذا كله أن الموسيقى الغربية المعاصرة تمر بفترة حالكة الظلام فى تاريخها ، فترة مديئة بالأقزام حافلة بالتفاهة ، حتى ليبلغ النشاؤم عند المرء حدا يتوهم معه أحيانا أن عهد العمالة قد انتهى إلى غير رجعة ، وأن الموسيقى نفسها ، بوصفها سيدة الفنون ، توشك أن تنزل عن عرشها الرفيع فى ذلك المجتمع .

ومن المعروف أن الموسيقى الألمانية « أرنولد شونبرج » هو الذى فتح باب تلك الاتجاهات التى تعد الموسيقى المعاصرة امتدادا لها . وربما لم يكن العالم فى ذلك الوقت يدرك تماما مدى خطورة الاتجاه الذى بدأه شونبرج : فقد كان يعاصره مجموعة من أواخر الشخصيات الضخمة التى جمعت بين التجديد واحترام التقاليد ، مثل ريشارد شتراوس ، وسيبيليوس ، ومالر ، وبوتشيني . ومع ذلك فسرعان ماتعلق بشونبرج عدد من صغار المؤلفين الموسيقيين ، الذين رأوا فى نظرياته الجديدة بشائر المستقبل فى الفن الموسيقى ، فشجعه ذلك على المضى فى اتجاهه الجديد ، ووضع تفاصيل نظامه الانقلابى فى الموسيقى ، وهكذا ظهرت « الطريقة الاثنا عشرية » ، أو طريقة « الصنف

النفمى « أو « الطريقة التسلسلية » . كان هذا الانقلاب
يعنى القضاء على اللحن النفمى بصفاته ومسافاته المعروفة
(ومن هنا سمى أيضا بالنظام اللانغمى) ، مع أن الموسيقى
بمعناها الكلاسيكى إنما بنيت على هذا التمييز .

ومن المؤكد أن من أسباب ترحيب الموسيقيين بهذا
الاتجاه الجديد ، أنه ألغى أيضا الحد الفاصل بين العبقريه
والتفاهة : فحين يصبح التأليف الموسيقى دراسه تجريبية
أشبه بالتفاعلات الكيميائية التى تتم فى انابيب الاختبار ،
فعندئذ يستطيع الفنان القزم أن يتوارى خلف ستار
« التجديد » ، ويدارى هزاله بالدخول فى سباق مع
« الطليعة » من الفنانين المخالفين من أمثاله ، وهو سباق
يتفوق فيه أشدهم اغرابا ، مهما كانت القيمة الذاتية
لأعماله . وهكذا لم يكن النظام الجديد يقتضى موهبة أو
عبقورية ، بل كان يسفر عن نواتج لا لون لها ولا طعم ولا
قوام ، نواتج لا يستطيع السامع اليها - إذا استخدم ذوقه
وحده - أن يحدد ان كان مؤلفها يصلح موسيقيا أم يصلح
حدادا !

ووجد النظام الجديد أنصارا متحمسين له ، كان
لبعضهم شخصيته المستقلة ، مثل « أنتون فيبرن »
و « ألبان برج » و « باول هندمت » و « بيلا بارتوك » -
غير أن هذه الشخصيات الهامة كانت تتميز بعدم التزامها

النظام الجديد على الدوام : فهم لم يكونوا أتباعا مخلصين تماما للنظام اللانغمى فى التأليف . ولكن الغالبية الكبرى من أنصار هذا النظام الجديد كانوا أولئك الذين وجدوه أسهل وأيسر ، واتخذوا منه ملجأ يلوذون به من ضعفهم واعتقارهم الى الموهبة .

وظهرت فى فرنسا مجموعة أخرى من الموسيقيين الذين أحرزوا شهرة دولية كبيرة ، والذين كان كل همهم هو تحطيم التراث الألماني والإيطالي فى التأليف الموسيقى ، وهو تراث ندين له بأعمال رائعة ستظل لها قيمتها الباقية . وقد اشتهرت من هؤلاء الموسيقيين فئة أطلق عليها اسم « الستة » أبرزهم « داريوس ميلو » و « هونيجر » و « بولانك » ، وانضم اليهم ، فى باريس ، المهاجر الروسى الكبير « ايجور سترافنسكى » . وكان هدف هذا الاتجاه هو القضاء على كل بقايا العصر الرومانتيكى ، والتخلص بأى ثمن من تأثير ريشارد فاغنر ، الذى كانوا يعدونه عدوهم الأكبر . ووجد هؤلاء كتابا يتحدثون باسمهم ، منهم « اندريه جيد » و « جان كوكتو » ، اللذان عدا نفسيهما داعيين أدبيين للاتجاه الفرنسى الجديد فى الموسيقى . ولكن لنسأل أنفسنا : ما الذى تبقى لمؤلفات هؤلاء « الستة » من قيمة فى يومنا هذا ؟ لقد كانت هذه المؤلفات عصرية حقاً فى وقتها ، ولكن هل بقي منها اليوم شئ يستحق الذكر ؟ ان العالم قد أوشك على نسيانهم وهم أحياء ، فهل ستذكر لهم الأجيال التالية شيئاً ؟

أما ايجور سترافنسكى فهو شخصية ضخمة تنف بمعزل عن الباقين : وهو أستاذ لاشك فى فنه ، غير أن لديه قدرة زنبقية على التقلب مع كل أسلوب جديد ، وعلى تغيير جلده كلما اقتضى ذوق العصر لونا جديدا . على أن أعظم أعماله ، فى رأى الكثير من النقاد ، هى تلك التى تمت قبل أخذه بالطريقة التسلسلية فى التأليف ، حتى ليرى البعض أن دوره فى تاريخ الموسيقى قد توقف عند الأعوام العشرين الأول من هذا القرن ، رغم أنه مازال حيا الى اليوم .

فالى أين يودى بنا هذا كله ؟ الأمر الذى لاشك فيه أن تغيير الأسلوب من أجل التغيير فحسب إنما هو هدف عقيم لا جدوى منه ، فضلا عن أنه يبعث الملل السريع فى النفوس : وأكبر آفة يمكن أن تصاب بها الموسيقى هى أن تغدو مملة .

ولقد حاول البعض تبرير هذه الموسيقى بأنها « تجريبية وتقدمية » . وهما لفظان لهما وقع واحترام خاص فى النفوس . ولكن إذا كانت التجريبية صفة مستحبة فى العلم ، وكانت التقدمية صفة مرغوبة فى السياسة ، فليس معنى ذلك أن الصفتين مطلوبتان دائما فى الفن . فالأدب مثلا - مع كل ما طرأ على مدارسه من تغير - لم يحدث انقلابا فى أدواته ، وهى اللغة ، بنفس المعنى الذى تعد فيه الموسيقى المعاصرة انقلابية : إذ أن طريقة السرد قد

لا تختلف في كتاب أدبي حديث عما كانت عليه أيام اليونانيين ، هذا إذا استثنينا بعض اتجاهات « الطليعة » التي لا تلقى اهتماما من النقاد ، والتي لا تكون المجرى الرئيسي للآداب المعاصر على الإطلاق . فالآداب ، في عمومها ، مازال فنا صحيحا ، سليما ، لا يقتصر على نقل تجديدات في « الصنعة » إلى القراء ، وإنما ينقل معاني عميقة إلى جمهور كبير يقدره ويعرف كيف يستوعبه ويتذوقه . ورغم أن أدواته ، وهي اللغة ، قديمة قدم الإنسانية ، وتراثها لا يتغير إلا ببطء شديد ، فإن الآداب يشق طريقه بنجاح دون حاجة إلى انقلابات أو إلى « تجارب » . وللموسيقى أيضا تراثها ، ولغتها الخاصة التي يمكن أن تؤدي نفس وظيفة اللغة في الأدب . ورغم كل ما يبذل من محاولات للقضاء على هذا التراث ، فقد أخذ الفنانون يزدادون إدراكا لهذه الحقيقة الهامة ، وهي أن من الخطأ القول بوجود طريقة جديدة تماما لكتابة الموسيقى . بل إن عددا من أكبر الموسيقيين العالميين في الوقت الحاضر يشغلون أنفسهم بمحاولة إعادة كشف هذا التراث ، ويلقون من جماهيرهم استجابة صادقة لجهودهم هذه . هؤلاء الموسيقيون لا يخشون منافسة التراث الماضي ، ولا يجمعون عن تأليف موسيقى تقبل المقارنة مع الأعمال الكبرى في هذا التراث .

ومن الحقائق المعروفة أن العدد الأكبر من هؤلاء الموسيقيين الذين لا يخجلون من الاحتفاظ بكل ما هو سليم

فى التراث الموسيقى السابق ، يتألف من تلك المجموعه
الهامة من الموسيقيين الروس المعاصرين : شوستاكوفيتش ،
وخاتشاتوريان ، وكاباليفسكى ، وبروكوفيف . ومن
المعروف أيضا ان كثيرا من النقاد ينسبون التزام هؤلاء
الموسيقيين جزئيا للتراث الى نوع من الرقابة السياسية
التي يقال انها مفروضة عليهم ، والتي تحارب بشدة إدخال
التجديدات التجريدية المتطرفة فى مجال الموسيقى . ومع
ذلك فمن الواجب أن نلاحظ فى هذا الصدد أمورا ثلاثة :

الأول ان عددا من أكبر الموسيقيين العالميين ، فى
العالم الغربى ، لا يؤمن بالتجديدات المتطرفة ويحاربها
بقوة وعن وعى ، ويمتنع عمدا عن عزفها فى كل حفل يشرف
عليه ، ولا يكف فى كل مناسبة عن الحملة عليها ووصفها
بأنها دجل واحتيال . ويكفي أن نذكر فى هذا الصدد
اسمى « بابلوكازالس » و « برونوفالتر » (قبل وفاة
هذا الأخير) ، لنذكر أن لهذا رأى أنصارا بين عمالقة الفن
المعاصر . هؤلاء الفنانون يقومون ، كل فى مجاله الخاص ،
بنوع من الرقابة الفنية لا يختلف كثيرا عن تلك التى
تمارس ضد التجديد المتطرف فى بعض البلدان ، ومع ذلك
فان أحدا لا يشك فى اخلاصهم للفن ومناصرتهم لحرية
الفنان .

والأمر الثانى أن الموسيقى « المباحة » فى هذه
الحالة ليست تقليدية على الإطلاق : ففيها عناصر تجديدية

لا شك فيها ، وهى قطعاً تختلف اختلافاً كبيراً عن الموسيقى الرومانتيكية التى شاعت فى القرن التاسع عشر وامتدت ، فى حالات قليلة ، الى أوائل القرن العشرين • وبعبارة أخرى فالتجديد هنا لا يحارب لذاته ، وإنما يرحب به اذا امتزج بالتراث الموسيقى الأصيل ليكون معه مركباً ذا معنى •• أما اذا أصبح غاية فى ذاته ، واذا تحول الى تجارب صوتية لا يقصد منها الا صك الأذان بكل ماهو غريب من الأصوات ، فعندئذ يصبح الاعتراف به أمسراً يثير الشك والتساؤل •

وأخيراً ، فالعبرة ، كما يقولون ، بالنتيجة • والنتيجة فى حالة ترك الحبل على الغارب هى التخبیط والتدهور والأصوات المنكرة ، وفى حالة وضع بعض الحدود والقيود على الجموح المتطرف هى التقدم الذى لا ينكره أى شخص له قدر من الثقافة الموسيقية فى العالم بأسره •

ولعل هذا كفىل بأن يثير فى الأذهان الحاجة الى تعديل بعض سمومات الشائعة لمعانى الحرية والتقييد فى الفن ، عندما يثبت عملياً أن الحرية قد أدت الى التدهور • واذا كان من المسلم به أن التقييد ، عندما يتطرف ، يصل الى حد خنق الفنان ، وبذلك تكون له مساوئه المؤكدة ، فإن المسألة التى تؤدى محنة الموسيقى الغربية المعاصرة الى اثارها بكل وضوح ، هى أن الحرية المتطرفة قد تكون لها مساوئها أيضاً - وهذه مسألة تعد هذه المحنة ذاتها مظهراً عملياً ملموساً لها •

(*)

موسيقى والآلات وصحيج

كلنا نعرف أن الواسطة التي تستخدم في نقل الأنغام الموسيقية إلى آذان السامعين تسمى « آلة » ، وأن الفرقة الموسيقية تضم عددا يقل أو يكثر من « الآلات » التي يؤدي كل منها دورا معيناً في عملية النقل هذه . ومع ذلك فقد كنا ، في لغتنا العربية غير موفقين على الإطلاق في اختيار اسم « الآلة » للدلالة على هذه الواسطة الموسيقية ، وكان الناطقون باللغات الأجنبية أدق منّا كثيراً حين عبروا عن هذا المعنى بلفظ تترجمه كلمة « الأدوات » الموسيقية . ذلك لأن الآلة هي قبل كل شيء جهاز أو نظام لديه القدرة على أداء وظيفته على نحو تلقائي إلى حد ما . وأهم ما يميز الآلة من الاداة أن الأولى مستقلة عن الإنسان ، بينما الثانية امتداد طبيعي لقواه وقدراته الخاصة . صحيح أن استقلال الآلة عن الإنسان لا يمكن أن يكون تاماً ، لأن أدق الآلات الالكترونية ما زالت تعتمد في ادارتها وتوجيهها على الإنسان . ومع ذلك فإن لدى الآلة قدرة ذاتية على أداء وظيفتها والسير في عملياتها بأدنى حد ممكن من تدخل الإنسان . ومن هنا كان من الخطأ الشديد استخدام اسم « الآلة » للدلالة على الواسطة الموسيقية : إذ أن ما نسميه بالآلة الموسيقية ليس في واقع الأمر إلا أداة

(*) « الثقافة » ، العدد ٢٩ ، فبراير ، ١٩٦٤ .

تطيع الانسان كاحسن ما تكون الطاعة ، ولا تملك فى ذاتها من حول ولا قوة الا بما تملته عليها أصابع الفنان الماهر من أوامر - صادرة بدورها عن حسه وذوقه المرهف - تليها « الآلة » طائفة مختارة .

واذن فنحن حين نتحدث عن صلة الموسيقى بالآلة ، لا نقصد صلتها بتلك الواسطة أو الاداة التى تحركها أنامل الانسان كيفما شئت ، وانما نقصد صلتها بالآلة بمعناها الصحيح : أعنى تلك « الماكينة » الحرساء التى تملك القدرة على أداء أعمالها بنفسها مستقلة - بدرجات متفاوتة - عن الانسان .

اننا نعيش دون شك فى عصر الآلة . بل ان عصر الآلة ليرجع ، على أقل تقدير ، الى أكثر من قرنين من الزمان . فلماذا لم يبدأ تأثير هذه النزعة الآلية فى الظهور بصورة واضحة الا فى القرن العشرين ، مع أن عصر الصناعة نفسه ، وعصر سيادة النزعة الآلية قد بدأ منذ أواسط القرن الثامن عشر على الأقل ؟ قد لا يرى البعض فى هذا الفارق الزمنى الامظهورا من مظاهر تأخر الظواهر الحضارية فى الاستجابة للتغيرات الاقتصادية والتكنولوجية . ولكن حقيقة الامر هى أن التعقيدات الآلية الكفيلة بالتأثير فى فن كالموسيقى وكذلك الظروف الاقتصادية والاجتماعية والنفسية التى مهدت الأذهان لقبول أشد التجديدات تطرفا ، لم تظهر بوضوح الا فى القرن العشرين . وهذا هو السبب الحقيقى لذلك التأخر الظاهرى فى استجابة الموسيقى لنداء الآلة ، ذلك

النداء الذى سبقتهما فى الاستجابة اليه كثير من علوم
الانسان وفنونه .

ففى تلك الفترة الغريبة من فترات تاريخ الفن ، أعنى
فى الربع الأول من القرن العشرين ، ظهرت أول دعوة
الى صبغ الفن الموسيقى بصبغة متأثرة بالنزعة الآلية .
وكان على رأس أصحاب هذه الدعوة جماعة أطلقت على
نفسها اسم « جماعة المستقبلين » فى إيطاليا ، وأبرزهم
« لويجى روسولو » و « باليلا براتيللا » . ففى عام ١٩١٣
بعث الأول الى الثانى برسالة حوت خلاصة آرائه ، وعدت
وثيقة لهذه المدرسة الفنية ، حتى سميت بـ « بيان
المستقبلين » . فى هذه الرسالة قال روسولو : « لقد
ولد الضجيج فى القرن التاسع عشر ، باختراع الآلات .
واليوم أصبح الضجيج ظافرا ، وكتبت له السيادة على
حواس الانسان . . فنحن نزداد اقترابا بالتدريج من
موسيقى الضجيج . . وعلينا أن نحرر أنفسنا من ربة
هذه الحلقة الضيقة من الأصوات الموسيقية الخالصة ، وأن
نغزو تلك الأرض المترامية الأطراف الى مالا نهاية : أرض
الأصوات ذات الضجيج » .

وختم روسولو بيانه بقوله : « على موسيقى المستقبل
أن يوسعوا على الدوام ميدان الصوت ويزيدوه ثراء . .
فلنطلب الى موسيقيينا الشبان ، ممن يتصفون بالجسرة
والعبقرية ، أن يصغوا بانتباه الى كل أنواع الضجيج ، حتى
يمكنهم أن يدركوا الايقاعات المتنوعة التى تتألف منها ،

ويميزوا بين أنغامها الرئيسية والثانوية .. ولقد كن
اقتناعى بأن الجراءة تجعل كل شىء مشروعا وممكنا ، هو
الذى دفعنى الى تصور ذلك التجديد الهائل للموسيقى ،
عن طريق فن الضجيج » .

مثل هذه الأفكار قد تبدو جنونا مطبقا ، وهى بالفعل
كانت كذلك فى نظر الكثيرين ، بدليل أن استقبال جمهور
باريس لحفلات هؤلاء « المستقبليين » الموسيقية بما فيها
من قرععات وصدمات وهمسات وصرخات ، بلغ من العدا
حدا اضطر معه « المجددون » ، الايطاليون الى تقسيم أنفسهم
فريقين : فريق يواصل أداءه على المسرح ، والآخر يصد
هجمات الجمهور الساخط ويشتبك معه فى معارك حدثت
فيها بالفعل بعض الاصابات ! .

غير أن هذه الاتجاهات تؤخذ فى كثير من الاحيان
مأخذ الجذ فى عصرنا هذا ، وتقدم لتبريرها نظريات جمالية
توهم المرء أحيانا بأن فى الامر فنا جديدا يستحق الاهتمام
وال تقدير .

ولقد بلغ هذا الاتجاه قمته فى «الموسيقى الالكترونية»
التي تعتمد تماما على امكانيات الأجهزة الصوتية الحديثة
ولا سيما آلة التسجيل المغناطيسى ، فى انتاج أنواع جديدة
غير معروفة من قبل من المؤلفات الموسيقية . وتستطيع أن
تجرب بنفسك صورة بسيطة لما يقوم به هؤلاء الموسيقيون
اذا سجلت صوت صغير القطار ، مثلا على شريط بسرعة
معينة ، ثم أعدت سماع هذا التسجيل بسرعة مختلفة :

عندئذ تكتشف صونا جديدا مختلفا كل الاختلاف عن
الصوت الاصل ، وقد يكون مختلفا عن كل ما تسمعه فى
البيئة المحيطة بك من الاصوات . وما هذا ، كما قلت ،
الا مثل شديد التبسيط لامكانيات الشريط الالكترونى
الصوتية . فقد استطاع اصحاب هذا الاتجاه أن يستخلصوا
منه ، بطريقة آلية ، أصواتا من كل نوع ، وذلك بشطر
الشريط ، ورفع الاصوات وخفضها الكترونيا ، والجمع
بينها وبين أصوات آلات موسيقية مألوفة ، وتاليف مقطوعات
يشترك فيها الشريط التسجيلى مع الاوركسترا . كانوا فى
هذا كله يبحثون ، كما يقولون ؛ عن اللاشعور ، ويتغلغلون
صوتيا فى عالم مجهول حافل بامكانيات لا حد لها .

وقد تميزت فى هذه الموسيقى الالكترونية مدرستان :
مدرسة كولونيا ، بألمانيا ، وعلى رأسها « شتوكهاوزن »
ومدرسة نيويورك ، وعلى رأسها « جون كيج » . أما الأول
فقد بلغ به التحمس تجديده حدا جعله يؤكد أن قاعات
الموسيقى الحالية لا تصلح « لعصر الفضاء » الذى نعيش
فيه ، وأن من الواجب أن تأتى الموسيقى فى المستقبل الى
المستمع من ستة اتجاهات : من أمامه وخلفه وفوقه وتحت
ومن الجانبين . وهكذا وضع تصميم مسرح يجلس فيه
المستمعون معلقين فى رصيف مركزى ، وكأنهم فى جزيرة
تحيط بها الاصوات الالكترونية من كل جانب . وأما
زميله الأمريكى فهو أقدم منه عهدا فى الغراب ، إذ بدأ
يتحدث منذ العقد الرابع من هذا القرن عن الامكانيات

الصوتية الهائلة التي لم يستطلعها الانسان أو يقترب منها بعد ، ويتصور الموسيقى على أنها طريقة للاصغاء الى ايقاع نفس هذه الحياة التي نعيشها . فيكفى أن يستمع الانسان وهو يسير في شوارع مدينة حديثة ، أو يعمل في مصنع حديث ، الى الاصوات المحيطة به من كل جانب ، ليدرك أن العصر الذي نعيش فيه يأتينا بأصوات وإيقاعات لم تعرفها العصور السابقة قط ، وأنه بالتالى يقتضى موسيقى تختلف عن كل ما عرفته الاذن البشرية من قبل .

ويتخذ هذا التجديد الموسيقى المتطرف شكلا ثالثا يبدو مضادا تماما للشكليين السابقين : ذلك هو ما يسمى بالموسيقى العينية concrete وهو نقل الاصوات الطبيعية مباشرة ، دون أى تعديل أو تهذيب . وانه لمن الغريب حقا أن يسير أنصار التجديد المتطرف فى مثل هذه الاتجاهات المتعارضة فى آن واحد : أى أن يستطلعوا امكانيات الآلات الالكترونية ، وهى أعقد ما وصل اليه الانسان من المخترعات ، وينقلوا فى الوقت ذاته أصوات الطبيعة فى بساطتها وبدائيتها وسذاجتها . غير أن هذا الجمع بين الأضداد ليس بالامر المستغرب : فأحدث اتجاهات الرسم والنحت ، أعنى تلك التى ظهرت فى ظل أشد درجات التعقيد ، تذكر المرء بالرسوم والتماثيل البدائية فى الكهوف القديمة ، أو تبدو فى بعض الأحيان أشبه بأعمال طفل ذكى خصب الخيال . وموسيقى « الجاز » التى تزدهر بدورها فى أشد مجتمعات البشر تعقدا وقصصية ، تزخر هى الاخرى بإيقاعات

الغابة وصرخات الانسان البدائي • والأمثلة كثيرة على أن الانتاج الحضارى كثيرا ما يدور دورة كاملة بحيث تتلاقى أعقد النهايات بأبسط البدايات فى مركب واحد متكامل • وهكذا ظهرت « الموسيقى العينية » المستمدة من تلك الاصوات التى تصادفها فى حياتنا اليومية المعتادة • ومن المعروف أن كثيرا من الموسيقيين كانوا يستعينون بأصوات طبيعية أو محاكية للطبيعة فى مؤلفاتهم : كأصوات الطيور فى سيمفونية بيتهوفن السادسة وفى مقطوعة « أشجار الصنوبر فى روما » لرسبيجي ، وغيرها من الاصوات الطبيعية فى سيمفونية « لعب الأطفال » لهايدن • غير أن الاصوات الطبيعية تقوم فى الموسيقى العينية المعاصرة بدور مختلف كل الاختلاف : فهى ليست عنصرا عابرا فى القطعة الموسيقية ، وانما هى العنصر الاساسى فيها ، وهى المحور الذى يدور حوله التأليف الموسيقى ، بحيث يتعين على الفرقة الموسيقية أن تضم ، من أجل أداء هذه الاصوات ، مجموعة غريبة من الأدوات : كالمطارق والصفائح الفارغة والصفارات والاولانى • الخ •

هذه الاتجاهات المفرطة فى غرابتها تقدم من النظريات لتبرير ذاتها أكثر مما تقدم من الانتاج الفنى ذاته • والحق اننا نستطيع أن نقول ان قيمة المدارس الفنية تتناسب - الا فى حالة قليلة - تناسباً عكسياً مع مقدار ما يقدمه أصحابها لتبريرها من النظريات • ذلك لأن العمل الفنى الرائع يبرر نفسه بنفسه ، ولا يحتاج لتبريره الى الكثير

من الدفاع والمرافعة ، أما العمل الهزيل فهو الذى يحتاج
حقا الى مدافعين ومحامين يقدمون اليه أساسا عقليا يعرض
شيئا من تفاهته الفنية . ومن الأخطاء الشائعة التى يتعرض
النقاد للوقوع فيها أنهم يخلطون فى كثير من الأحيان بين
الاساس النظرى الذى تقدمه مدرسة فنية معينة لأعمالها
وبين قيمة هذه الأعمال ذاتها ، مع أن الأمرين منفصلان
تماما . فقد يكون هذا الاساس النظرى سليما متينا ، وقد
تكون الفلسفة الكامنة فيه عميقة كل العمق ، ومع ذلك
يظل العمل الفنى المبني على هذا الاساس هزيلا من جميع
الوجوه . ذلك لأن سلامة النظرية الجمالية التى يقوم عليها
عمل فنى ما ، لا تضمن أبدا جمال هذا العمل ذاته ، وإنما
المعيار السليم الذى ينبغى الحكم على العمل الفنى من خلاله
هو معيار النقد الداخلى ، والتذوق الجمالى من خلال تجربة
فنية كاملة ، لا من خلال التفكير النظرى فى الأسس التى
قام عليها .

وهكذا نجد لهذه الاتجاهات الموسيقية فلسفة جمالية
نستطيع أن نعتها سليمة الى حد بعيد ، وإن لم تكن مع
ذلك قادرة على أن تبرر لأذواقنا ما يقوم على أساسها من
أعمال فنية . وأقوى هذه المبررات النظرية هو الإهابة
بتاريخ الفن الموسيقى لاثبات أن التجديدات الجريئة كانت
مكروهة ومذمومة فى عصورها فى معظم الأحيان ، ولكنها
أصبحت فى العصور التالية مقبولة ومستحبة ، بل أصبحت
تمثل التراث التقليدى الذى يدافع عنه معاصروه ضد

موجة التجديد التالية • ان العالم اليوم يتخذ من موسيقى
بيتهوفن مثالا واضحا للتراث الموسيقى النقي السليم ، ولكن
كيف كان معاصرو بيتهوفن ينظرون اليه ؟ لقد وصف أحد
النقاد المعاصرين له سيمفونيته الثانية - وهي من أقل
أعماله جرأة وتجديدا - بأنها « أشبه بوحش مفترس ، أو
بأفعوان قبيح جريح يأبى أن يسلم الروح ، ورغم أنه
ينزف بغزارة فى الحركة الاخيرة ، فان ذنبه يظل يضرب
كل ما يوجد حوله بوحشية » .

وقال عنه ناقد آخر : « ان مؤلفاته تتخذ على الدوام
طابع الاغراب المتعمد . . ومعظم ما ينتجه يصل فى غموض
تركيبه وامتلائه بالتوافقات الصوتية الغريبة والمنفرة جدا
يحار معه الناقد بقدر ما يرتبك السامع » . هذان النقاد
كتبوا فى عامى ١٨٠٤ و ١٨٢٤ على التوالى ، وهما ان دلا
على شيء فانما يدلان على أن من الأمور الشائعة أن يسخر
الناس من أى شيء لا يوافق ذوق العصر . فقد ظن الناس
أن بيتهوفن مجنون لأنه لا يكتب الموسيقى كما كتبها
السابقون عليه . وكثيرا ما وجهت انتقادات مماثلة الى
برليوز وشوبان وفاجنر وغيرهم . وقد شاع استخدام لفظ
«الضجيج» للدلالة على كل اتجاه موسيقى مجدد ، وانتشر
هذا اللفظ بين نقاد فاجنر وليست وديبوسى ، حتى أصبح
فى نظر الكثيرين رمزا معبرا عن هذا النوع من الموسيقى .
ومع ذلك فقد دخل هؤلاء كلهم التاريخ ، وتمكنت الاجيال
التالية من تذوق أعمالهم بسهولة ، وأصبح ما كان يبدو

ضجيجاً منفراً ، جزءاً من تركيب الأذان الموسيقي ، ان
جاز هذا التعبير . ومن هذا يخلص الموسيقيون المستقبليون
والعينيون والالكترونيون الى نتيجة هامة : هي أن المستقبل
كفيل برد اعتبارهم وبتعويد آذان الناس على ما يبدو لها
اليوم ضجيجاً لا معنى له .

ويلجأ أنصار هذا النوع من التجديد الموسيقى الى
مبررات أخرى مستمدة من طبيعة العصر الذي نعيش فيه .
ففى علم الطبيعة المعاصر ، وفى فيزياء الكم على وجه
الخصوص ، يسود مبدأ « اللاتحدد » . وقد استعار هؤلاء
المفكرون الموسيقيون هذا اللفظ ، كما استعاروا لفظ
« عدم القابلية للتنبؤ » من نفس المجال أو من نظريات
علم الاحصاء ، ليقدموا اليينا بناء على تفسير باطل لهنئذ
الافكار ت موسيقي « عشوائية » ، تتميز بعدم التحدد ،
وبأنها لا تقبل التنبؤ بما يمكن أن يحدث فيها . وإذا كان
من أوضح العيوب التى يوجهها النقاد الى ملحن أنه يأتى
بالألحان « كيفما اتفق » ، فقد أصبحت « كيفما اتفق » هذه
فضيلة فى نظر هؤلاء الفنانين . فهم يرفضون مبدأ انتقاء
الاصوات واختيار ما يلائم خاطراً محدداً فى ذهن الفنان ،
ويدعون الى أن يقبل المؤلف الموسيقى الاصوات التى تحيط
به من كل جانب ، ويجمع بينها فى عمله ، بغض النظر
عن كونها تؤلف كلا منسجماً أم لا . ونستطيع أن نتصور
النتائج النهائية اذا عدنا بأذهاننا الى أصوات الفرقة
الموسيقية قبل العزف ، حين يتمرن كل عازف على حدة ،

أو يضبط أوتار آلتة • فى هذه الفترة ، التى تسبق العزف المنظم ، توجد « موسيقى عشوائية » من ذلك النوع الذى يثير الهام بعض الفنانين المعاصرين ويوحى اليهم بإمكانيات جديدة فى عالم الأنغام - امكانيات تتلاءم ، على حد قولهم ، مع طبيعة العصر الذى نعيش فيه ، بما يتضمنه من نظريات تقوم على الصدفة واللاتحدد والعشوائية • فالعلم الحديث ، كما يفهمونه ، يفتح أمامنا أبوابا ينبغي ألا نتجاهلها ، وانما الواجب أن نستغلها بقدر استطاعتنا •

فما هى النتائج المحتملة لهذه التجديدات المتطرفة فى الموسيقى ؟ اذا نجحت بالفعل تلك الخطط الطموحة التى وضعها أصحابها ؟ ان من نتائجها الممكنة أن تحل الآلات الكهربائية والألكترونية محل الادوات الموسيقية اليدوية الحالية • ومعنى ذلك أن يتضاءل بالتدريج دور القسام بالآداء فى الموسيقى ، بل يصبح مؤلف الموسيقى هو ذاته عازفها ومؤديها ، وتغدو واسطة الموسيقى هى الشريط التسجيلى بإمكانياته اللامتناهية • بل ان البعض ليذهب الى حد القول بأن نجاح الآلات الالكترونية كفيل بجعلها أفضل وسيلة لآداء الموسيقى التقليدية بدورها • فمن الممكن محاكاة جميع الآلات الموسيقية المألوفة بدقة كاملة عن طريق الشريط التسجيلى • ويأتى بعض المتحمسين بأمثلة عديدة لضجر كبار المؤلفين الموسيقيين من عجز العازفين عن متابعة الافكار العميقة والتعبير عنها بوضوح ، فيؤكدون أن هذا كله سينتهى عهده عندما تحل الآلة الالكترونية محل العازف

فى أداء أعمق الأعمال الموسيقية وأصعبها .

مثل هذه الموسيقى تلقى على المستمع مزيدا من الأعباء .
فالامكانيات الصوتية الجديدة تقتضى من الاذن مزيدا من
الجهد النفسى والعضوى معا ، حتى تستطيع أن تتابع
التعقيدات النغمية الهائلة التى لم تالف لها من قبل مثيلا .
ولأنهم من ذلك أنها تقتضى من السامع مزيدا من الفاعلية .
صحيح أن الاستماع عملية خلاقه دائما ، غير أن هذا
العنصر الخلاق يتضاعف فى حالة الانواع الموسيقية المجددة .
فعلى المستمع أن يجهد خياله ليكشف نواحي الجمال فى
ايقاعات الطبيعة وأصواتها المألوفة التى قد لا تثير فى الاذن
العادية أى اهتمام . أى أن عليه ، بالاختصار ، أن يشارك
الفنان نفسه مجهوده الخلاق .

وقد يظن القارئ من هذا العرض الذى قدمته اننى
من المؤمنين بهذا النوع من التأليف الموسيقى أو بمستقبله ،
ولكن الواقع أن هدفى الوحيد انما هو التنبيه الى بعض
الاتجاهات الجديدة المفرطة فى غرابتها . وفى اعتقادى أن
عرض هذه الاتجاهات يكفى ، فى ذاته ، لايضاح مواطن
الضعف فيها ، ولاثبات استحالة انتهاء فن عظيم كالموسيقى
الى مثل هذا المصير .

ذلك لأن الموسيقى هى قبل كل شيء « اختيار »
لأصوات معينة وسط ذلك العدد اللامتناهى من الأصوات
الممكنة التى تحيط بالانسان من كل جانب . والخطأ الأكبر
فى مثل هذه الفلسفات الجمالية المجددة أنها تظن الاختيار

والتنظيم ضعفا ، وتوهم أن فى توسيع مجال الاصوات
كيفما اتفق اثره لتجربة الانسان الموسيقية . والواقع ان
عنصر التنظيم والتهذيب والضبط ليس ضعفا على الاطلاق
وانما هو مصدر الجمال فى كل عمل فنى ، وهو الذى يحدد
الخط الفاصل بين الفن واللافن - اذا أباح لنا القسارى
استخدام هذا اللفظ الاخير .

وسأروى ، فى ختام هذا المقال ، قصة برنامج اذاعى
طريف استمعت اليه ذات مرة ، وينطوى فى ذاته على تفنيد
حاسم لهذه الاتجاهات المفرطة فى غرابتها . ففى أواخر
عام ١٩٦١ استمعت الى تسجيل اذاعى منقول عن «البرنامج
الثالث» للإذاعة البريطانية ، تضمن خدعة فنية طريفة
قام بها ناقد موسيقى انجليزى : فقد نشر هذا الناقد بين
الأوساط الموسيقية خبرا عن قدوم موسيقى بولندى من
أنصار الاتجاهات الحديثة المتطرفة ، اسمه « بيوترزاك »
وقال انه سيديع قريبا قطعة من مؤلفاته مكتوبة لمجموعة
آلات الايقاع وجهاز التسجيل (وهو أمر لا يعد غريبا فى
مثل هذه الاتجاهات) . وبعد بضعة أيام أذيعت القطعة
ولم تكن فى الواقع الا قطعة زيفها مقدم البرنامج نفسه ،
ليس فيها عازف طبول ولا جهاز تسجيل وكل ما فعله مقدم
البرنامج هو أنه وضع الطبول أمامه وأخذ يتنقل من واحدة
الى الأخرى يركلها بقدميه أو يدفعها بيديه ، كما أخذ
يصطنع أصواتا أمام « الميكروفون » ، فينفخ فى السماعة
أو ينقرها أو « يطرقع » أصابعه أمامها . ومثل هذا العزف

الخادع استمرت القطعة من بدايتها الى نهايتها .
 وبدأت خطابات المستمعين وتعليقات النقاد تتوالى :
 فأعرب معظم المستمعين عن عدم اعجابهم بالقطعة ، وان كان
 بعضهم قد ذكر أنها فتحت آفاقا جديدة ، غير مطروقة ،
 لآذانهم فى عالم الصوت ، وأنها كانت تجربة شديدة
 فى عالم عذرى من الأصوات التى لم تألفها الأذن من قبل
 (وهؤلاء بالطبع هم فئة المتحذلقين الذين يريدون اثبات
 سعة أفقهم بأى ثمن ، وهم أسهل الناس وقوعا فى مثل
 هذا الخطأ) . أما النقاد المحترفون فقد أجمعوا تقريبا
 على أن القطعة ضئيلة القيمة من حيث هى عمل موسيقى ،
 ولكن أحدا منهم لم يكتشف الخدعة أو يشك فى وجودها .
 ثم كشف صاحب البرنامج عن سر الخدعة ، ودعا اثنين من
 النقاد الذين كتبوا عن هذه القطعة الى ندوة اذاعية .
 وكانت وجهة نظر هذين الاخيرين أن النقاد لم ينخدعوا ،
 لأنهم أجمعوا على أنها عمل ردىء . ولكن الاعتراض الحاسم
 الذى وجهه مقدم البرنامج اليهم هو أن النقاد قد رأوا فى
 تلك القطعة « عملا فنيا » على أية حال ، وأصدروا حكمهم
 على هذا الأساس . وهذه هى المشكلة الكبرى . فالموسيقى
 الحديثة قد وصلت ، بفضل هذه الاتجاهات ، الى المرحلة
 التى أصبح من الممكن فيها أن ينظر الى العمل اللا فىنى على
 أنه عمل فىنى . وهذا أمر كان يستحيل حدوثه أيام
 موتسارت أو بيتهوفن . صحيح أن كل عصر كانت له
 موسيقاه الرديئة ، ولكن مثل هذه الخدعة كانت مستحيلة

من قبل ، ولم يكن من الممكن أن يأخذ النقد مثل هذه الاعمال الخادعة مأخذ الجذ ، أو يصدرها حكمهم عليها بوصفها عملا فنيا .

وهذا فى رأى هو التنفيذ الحاسم لمثل هذه الاتجاهات التجديدية المتطرفة فى الموسيقى ، بل فى غيرها من الفنون أيضا . فقد تكون الفلسفة الجمالية التى يستند إليها أصحاب هذه المدارس مقنعة أو معقولة ، ولكن يظل من الصحيح مع ذلك أن باب الخداع سيفتح فيها على مصراعيه . وقد يكون معظم هؤلاء الفنانين مخلصين لأفكارهم ولنظرياتهم ، ولكن هذه النظريات والأفكار ذاتها لا تستطيع أن تحول دون تسرب الافاقين والمخادعين إلى صفوف الفن ، بحيث يظل المستمع أو المتفرج ذاته عاجزا عن إيجاد معيار قاطع يفصل بين العمل المخلص وبين الغش والخداع . وهكذا فإن إمكان تسرب الخداع ، والعجز عن إيجاد معيار حاسم يفصل بين العمل الفنى والعمل اللائى ، هو فى رأى أقوى تنفيذ لاتجاهات التطرف المعاصرة ، وهو المبرر الكافى للعودة إلى النظرة السليمة إلى الفن بوصفه تنظيما وتهذيبا للتجربة ، وانتقاء لعناصر معينة منها ، لا مجرد التقاط عشوائى لأية عناصر صوتية أو لونية أو مادية تدخل فى نطاق الإدراك الحسى للإنسان .

فهرس

| الصفحة | الموضوع |
|--------|--|
| ٣ | مقدمة |
| ٥ | مع الموسيقى فى رحلة الحياة |
| ٥٥ | الايقاع بين الحياة والفن |
| ٩٧ | علم الآثار الموسيقية |
| ١٠٨ | خواطر حول الموسيقى الشعبية |
| ١٣٣ | مستقبل الموسيقى فى مصر |
| ١٤٣ | الأساس العقلى للموسيقى الحديثة |
| ١٦٣ | محنة الموسيقى الغربية المحاصرة |
| ١٧٣ | موسيقى وآلات وضجيج |